

D. Castaldo, A. Gargano, F. Gherardi, I. Grasso
M. Rosso, G. Schiano, A.C. Scotto di Carlo

«Y si a mudarme a dar un paso pruebo»

Discontinuità, intermittenze e durate
nella poesia spagnola della modernità

a cura di

A. Gargano e G. Schiano



Edizioni ETS

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Filologia Moderna
Salvatore Battaglia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.*

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674208-7

INDICE

INTRODUZIONE [di <i>Antonio Gargano</i>]	VII
ANTONIO GARGANO «A chi diratti antico esempi lascia». La poesia di Garcilaso tra omaggio e sfida dei modelli	1
DARIA CASTALDO Nuovi modelli per la <i>nueva poesía</i> : il <i>De Raptu Proserpinae</i> nella <i>fábula</i> gongorina	23
FLAVIA GHERARDI «Si docta Musa de servil opresión mi plectro excusa». Villamediana e il toro argonauta	47
MARIA ROSSO Jovellanos e Meléndez Valdés nel crocevia poetico del Settecento	71
ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO Lanzar <i>Poesías</i> (1907) a los bárbaros. L'esordio poetico di Miguel de Unamuno	103
GENNARO SCHIANO Le prime <i>greguerías</i> ramoniane, o della transizione	129
IDA GRASSO Il <i>Diario de un poeta recién casado</i> e il superamento dell'estetica modernista	151
INDICE DEI NOMI	179
PROFILI BIO-BIBLIOGRAFICI DEGLI AUTORI	185

MARIA ROSSO

JOVELLANOS E MELÉNDEZ VALDÉS
NEL CROCEVIA POETICO DEL SETTECENTO

1. Nel *Curso de humanidades castellanas*, redatto probabilmente intorno nel 1794, Jovellanos afferma: «La definición más exacta que nos parece se podrá dar de la poesía es el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado por lo común en números regulares»¹. Per quanto la formulazione non sia originale e si limiti a tradurre fedelmente la teoria di Blair², ha tuttavia il merito di aderire al proposito di specificare le peculiarità del genere lirico, tradizionalmente accorpato dai precettisti nell'ampio concetto di «poesia», che ingloba genericamente una varietà di opere letterarie concepite come «*imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente*», secondo la nota definizione di Luzán³. Beninteso, in alcune pagine della *Poética* dello stesso Luzán appaiono riferimenti alle “passioni”, ma con una connotazione negativa quando sono il nucleo portante di componimenti destinati «totalmente al deleite y entretenimiento»: sebbene fra questi non manchino testi apprezzabili «por la mucha gracia y belleza poética que en sí encierran», tuttavia la perfezione va ricercata nell'adeguato connubio di «utilidad y deleite» e nel rispetto della verisimiglianza, «que necesariamente se requiere, para que sea provechosa la poesía»⁴. Il pensiero illuminista di Jovellanos resta fautore della finalità utilitaria e didascalica di una letteratura orientata dai modelli consacrati dal neoclassicismo, ma allo stesso tempo si mostra ricettivo nei confronti delle istanze culturali della sua epoca, in particolare alla valorizzazione dell'esperienza e delle sensazioni⁵, che si è diffusa sulla scia dell'epistemologia di Locke e Condillac. È pertanto disposto a riconoscere “il linguaggio della passione e dell'immaginazione” come tratto

¹ G.M. DE JOVELLANOS, *Lecciones de poética*, in ID., *Obras publicadas e inéditas*, ed. de C. Nocedal, Rivadeneira, Madrid 1858, vol. I, pp. 137-146, p. 137.

² H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783], Troutman & Hayes, Philadelphia 1853, p. 421: «The most just and comprehensive definition which, I think, can be given of poetry, is, “that it is the language of passion, or of enlivened imagination, formed, most commonly, into regular numbers”». Com'è noto, l'opera venne tradotta “ufficialmente” in Spagna da José Luis Munárriz nel 1798-99 e scatenò un'accesa polemica tra i sostenitori di Blair e quelli di Batteux, divulgato in Spagna da Agustín García de Arrieta (*Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, Sancha, Madrid 1797-1805, 9 voll.). Cfr. I. MONTIEL, *José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair*, in ID., *Ossión en España*, Editorial Planeta, Barcelona 1974, pp. 219-224.

³ I. DE LUZÁN, *La poética*, ed. de R.P. Sebold, Cátedra, Madrid 2008, p. 190.

⁴ *Ivi*, pp. 182-183 e 187.

⁵ Cfr. D.T. GIES, *Sensibilidad y sensualismo en la poesía dieciochesca*, in G. CARNERO - I.J. LÓPEZ - E. RUBIO (a cura di), *Ideas en sus paisajes: Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Universidad de Alicante, Alicante 1999, pp. 215-224.

essenziale del genere poetico, tanto più che questa caratteristica concorda con la pratica del *miscere utile dulci*, potenziando il fine docente con l'effetto catartico delle emozioni.

Jovellanos si colloca così nel crocevia di «tendencias viejas y tendencias nuevas», che giustamente Sebold riconosce come una costante dell'evolversi della letteratura⁶, ma che appare particolarmente intricato negli ultimi decenni del XVIII secolo, quando convivono correnti il cui reciproco rapporto sembra sfuggire a un rigido schema sorretto dalla triade “neoclassicismo”, “illuminismo” e “preromanticismo”, e ancor più all'intento di ancorarlo a precise datazioni⁷. È come se ci trovassimo di fronte a una tavolozza i cui singoli colori ora diventano dominanti, ora si attutiscono sullo sfondo, mescolandosi in varie proporzioni, durante un arco temporale abbastanza ampio⁸. Quando ormai si è ormai affermata la rottura con le modalità espressive del Barocco, la poesia, cercando di riscattarsi dal diffuso sentimento di decadenza, si ispira ai grandi modelli del passato (come Garcilaso o Fray Luis de León) e accoglie le moderne suggestioni della letteratura europea (dalle sepolcrali riflessioni notturne di Young al nuovo atteggiamento di fronte alla natura diffuso da Thomson, Saint-Lambert, Gessner e Rousseau, per citare solo alcuni esempi). Certo, la propensione illuminista a trasformare la letteratura, inclusa la poesia, in un veicolo di diffusione del sapere⁹ può inaridire il “linguaggio delle passioni”, ma quest'ultimo non deve essere ancora inteso come il grido solipsista dell'io romantico, bensì va inquadrato nel binomio ragione-sentimento, tipico del Settecento, con la conseguente fluttuazione fra «ponderación discorsiva» e «desahogos emocionales de tintes sombríos»¹⁰.

La volontà di adempiere alla missione educativa dello scrittore, da un lato, e

⁶ R.P. SEBOLD, *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Cátedra, Madrid 2003, p. 101.

⁷ Non sto qui a compendiare i capisaldi di un dibattito critico aperto da tempo, ma non ancora risolto in modo soddisfacente, per cui mi limito a rinviare ad alcuni significativi contributi, come JOSÉ CASO GONZÁLEZ - JOAQUÍN ARCE - JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *Los conceptos de rococó, neoclassicismo y prerromanticismo en la Literatura Española del Siglo XVIII*, in «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», 22 (1970); J.M. CASO GONZÁLEZ, *Notas sobre la periodización de la literatura española en la segunda mitad del siglo XVIII*, in A. M. GORDON - E. RUGG (a cura di), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto 1980, pp. 169-171; R. FROLDI, *Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXXIII, 1 (1984), pp. 59-72; R.P. SEBOLD, *Periodización y cronología de la poesía setecentista española*, in «Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante», 8 (1992), pp. 175-190.

⁸ Si veda, per esempio, lo schema di R.P. SEBOLD (*Lírica y poética*, cit., p. 120), che enuclea la “tendenza neoclassica” (1540-1870), il “movimiento neoclassico” (1740-1840), la “tendencia romantica” (1770-1870), il “primo romanticismo” (1770-1800), il “segundo romanticismo” (1830-1860) e il “post-romanticismo” (1850-1870).

⁹ Cfr. G. CARNERO, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Cátedra, Madrid 1983, pp. 74-75.

¹⁰ *Ivi*, p. 79. A questo proposito, Carnero osserva: «Podría acaso considerarse que estamos en el terreno de la moral filosofía cuando las consideraciones sobre la existencia humana conducen a conclusiones morales constructivas, y en el terreno prerromántico cuando desembocan en la desesperación y el pesimismo. En todo caso, los poetas del XVIII no sentían como contradicción la dualidad entre una razón que los llevaba a la construcción de una ética positiva, y unas emociones desde las cuales no cabía [...] otra esperanza que la que pudiera ofrecer la religión».

l'interesse per le sensazioni o le reazioni individuali, dall'altro, apre una breccia problematica fra sfera pubblica e sfera privata, come emerge dalla *Carta* inviata da Jovellanos al fratello Francisco de Paula insieme al manoscritto dei propri versi¹¹, in cui afferma che li hanno letti «solamente aquellos pocos a quienes una íntima y sensible amistad y una perfecta confrontación de sentimientos y de ideas tuvo siempre abiertas las puertas de mi corazón», aggiungendo:

... la poesía amorosa me parece poco digna de un hombre serio; y aunque yo por mis años pudiera resistir todavía este título, no pudiera por mi profesión, que me ha sujetado desde una edad temprana a las más graves y delicadas obligaciones. [...]

... debes considerar, que aunque las obligaciones del hombre en la vida privada son iguales en todos los estados, su pública conducta debe variar según ellos. [...] Entre todos son los magistrados los que están más obligados a guardar unas costumbres austeras [...]¹².

È ancora vigente la scissione fra l'ambito affettivo e quello sociale, che verrà superata dal Romanticismo con la proclamazione dell'indipendenza dell'io da ogni forma di costrizione che limiti il suo modo di essere¹³. Le reticenze di Jovellanos nei confronti della lirica amorosa lo portano a relegare questo settore alla fase della produzione poetica giovanile, seguendo l'esempio Fray Luis de León («Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez...»¹⁴), ripreso, fra gli altri, anche da Cadalso (che intitola la sua raccolta *Ocios de mi juventud*) e da Meléndez Valdés («estas poesías, fruto de mi primera edad...»¹⁵). La censura è di ordine tematico, tant'è che Jovellanos si riferisce alla funzione edificante di un uomo pubblico come lo è un magistrato, che deve fornire «doctrina» e «ejemplo», poiché «de este modo se compensa la desigualdad de las condiciones, y se igualan las suertes de los que obedecen y los que mandan»¹⁶. Nella celebre *Carta de Jovino a sus amigos salmantinos*¹⁷, introdotta dal lemma oraziano «Est quodam prodire tenus, si non datur ultra», l'autore esprime l'aspirazione di riformare e conferire dignità al genere poetico ed esorta i destinatari (Batilo, Delio e Liseno, ossia Meléndez Valdés, fray Diego González e fray Juan Fernández de Rojas) a dedicarsi, rispettivamente, all'epica, alla poesia filosofica e al teatro, accomunati dal proposito di esaltare la virtù e fustigare il vizio. Al di là del contenuto pragmatico del componimento – che è un vero e proprio manifesto della poesia illuminista, come afferma Carnero¹⁸ –, si può

¹¹ G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, ed. de J. Caso González, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo 1961, pp. 89-96.

¹² *Ivi*, pp. 90-91.

¹³ Cfr. S. KIRKPATRICK, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid 1991, p. 15.

¹⁴ F. LUIS DE LEÓN, *Poesías completas*, ed. di C. Cuevas, Castalia, Madrid 1998, p. 81.

¹⁵ J. MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras completas*, ed. di A. Astorgano Abajo, Cátedra, Madrid 2004, p. 99.

¹⁶ G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., p. 91.

¹⁷ *Ivi*, p. 117-128.

¹⁸ G. CARNERO, *Por la emoción a la idea: la poesía filosófica del siglo XVIII*, in A. EGIDO - J.E. LAPLANA GIL (a cura di), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2010, pp. 121-132, p. 124.

supporre che Jovellanos in questi versi cerchi di offrire un modello di scrittura che concretizzi il suo messaggio, a cominciare dalla forma comunicativa dell'epistola, basata su convenzioni retoriche che garantiscono una flessibilità espositiva nobilitata dall'esempio dei "classici", da Orazio a Garcilaso e gli altri poeti del Rinascimento¹⁹. L'emittente, infatti, esplicita il suo proposito innovativo, sottolineando che ha abbandonato gli ormai triviali canti amorosi per svolgere un tema didascalico in versi endecasillabi, consoni alla gravità del contenuto²⁰:

Y no extrañéis que del eolio canto
cansada ya su musa, se convierta
al compás lento y numeroso que ama
tanto la didascálica poesía. (vss. 27-30)

Dopo avere stabilito la norma del dovuto adeguamento metrico-tematico, l'io lirico consolida la sua funzione di guida – non solo sul piano letterario, ma anche su quello etico –, assumendo un tono ammonitorio, reso più efficace da *topoi* e autorevoli reminiscenze. Per esempio, il riferimento al tempo fuggitivo («agujada / del tiempo volador, la edad ligera», vs. 47) riecheggia il *carpe diem* di Garcilaso («todo lo mudará la edad ligera», Son. XXIII, vs. 13), trasformando però l'invito a godere della gioventù presente in un richiamo a meritarsi una degna fama, senza permettere che «...la muerte pálida sepulte / con nosotros también nuestra memoria». Un altro motivo ben noto alla tradizione letteraria è quello del "sogno", che permette di valicare i confini della realtà contingente e introdursi nel mondo mitologico senza violare il principio della verosimiglianza, come prescrive Orazio nell'*Ars poetica* (vss. 338-340)²¹, che fa riferimento proprio alla leggenda delle terribili Lamie, protagoniste della visione di Jovellanos. Nella *Epístola*, il poeta gioca sulla doppia accezione del termine "sueño", contrastando lo stato di incuria provocato dall'illusione amorosa – il «profundo sueño» (vs. 45), «tan vil e infame» (vs. 50), per quanto «dulce» (vs. 64) – con il «sueño misterioso» (vs. 67) che gli permette di assistere ai riti infernali, la cui narrazione è preceduta dalla topica invocazione alla musa, affinché infonda «soplo divinal» (vs. 76) alla voce del vate. Lo scenario onirico-allegorico, situato sulle rive del Tormes, evoca le egloghe di Garcilaso – in particolare i vss. 1041-1045 della II, che introducono la profezia di Severo –, ma il *locus amoenus* si trasforma significativamente in un *locus horridus*, emblema della decadenza poetica: della passata grandezza non resta altro che un paesaggio in rovina, popolato da «agoreros búhos / y medrosas lechuzas» (vss. 80-1) e avvolto dalle tenebre. Alla desolata atmosfera notturna contribuisce la reminiscenza di Young, mediata dalle scelte espressive della traduzione francese di Le Tourneur, ma le

¹⁹ Per una traiettoria e una definizione del genere, cfr. i contributi raccolti in B. LÓPEZ BUENO (a cura di), *La epístola*, ed. Universidad de Sevilla, Sevilla 2000.

²⁰ Cfr. G. CARNERO, *La oposición entre el campo y la ciudad en Meléndez Valdés*, in AA.VV., *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2000, vol. II, pp. 359-360.

²¹ «Ficta voluptatis causa sint proxima veris, / ne quodcumque velit poscat sibi fabula credi, / neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo».

sensazioni suscitate dal «manto tenebroso» (vs. 90)²² vengono incrementate per provocare nei destinatari l'impressione di terrore causata dall'apparizione delle Lamie. Per quanto Herмосilla giudicò «la ficción de que en sueños presencia el conventículo de las brujas [...] pueril, ridícula, ajena del siglo en que vivimos, indigna de un poeta filósofo, e incongruente para conseguir con ella el fin que se proponía»²³, l'episodio ha una motivata funzione allusiva: infatti, richiama il caso esemplare di Menippo di Licia, un giovane dotato per la filosofia, ma schiavo dell'amore, che – come riferisce Filostrato²⁴ – solo grazie al provvidenziale intervento del suo maestro Apollonio riuscì a scampare alle seduzioni di una Lamia intenzionata a sposarsi con lui, per poterlo poi divorzare. I destinatari, dotati della necessaria competenza interpretativa, potevano senz'altro cogliere il senso dell'opposizione «filosofia» / «passione amorosa» e intraprendere la riforma etico-letteraria. In effetti, l'*Epístola* non mancò di influire sul gruppo salmantino, che accolse nei propri versi la riflessione vincolata a temi filosofici e sociali e, intrecciando i modelli classici con quelli contemporanei in voga, alternò la denuncia e la protesta alle descrizioni in cui si palesa un nuovo atteggiamento di fronte alla natura.

Zavala ha sottolineato l'orientamento ideologico borghese di questa traiettoria²⁵ in cui Jovellanos svolge un ruolo fondamentale, mentre Arce interpreta la «intuición de nuevos rumbos en el arte», evidente nello scrittore asturiano, come avvisaglia di una sensibilità preromantica, manifestata da temi come «la diligencia», «el otoño» e il paesaggio, in contesti dove si esprime l'«âme sensible» dello scrittore²⁶. Caso González considera «plenamente románticos» i versi della «Epístola desde el Poular» in cui il poeta parla di «inquietud funesta»²⁷ e cita il giudizio di Gerardo Diego a proposito della «admirable ecuación del paisaje exterior y del estado de alma, solución romántica y externa de un problema de estética, pese al ademán clásico y a las reminiscencias de fray Luis»²⁸. E Polt, a sua volta, ascrive alla tendenza romantica l'uso di interrogazioni ed

²² Nella prima notte, l'io poetico di Young si presenta «Wrapt in shade, / Pris'ner of darkness!» in «the silent hours» (*The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, Donaldson, Edinburgh 1771, p. 19) e Le Tourneur traduce «Dans ces heures de silence, enveloppé du noir manteau de la nuit» (cito dall'edizione bilingue italiano-francese curata dall'ABATE ALBERTI, *Le Lamentazioni, o sia Le Notti di Young. Les Complaints ou Le Nuits d'Young*, Mossy, Marsiglia 1770, vol. I, p. 45).

²³ J. GÓMEZ HERMOSILLA, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, ed. de V. Salvá, Mallen, Valencia 1840, vol. II, p. 100.

²⁴ FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. de A. Bernabé Pajares, Gredos, Madrid 1992, pp. 251-253. L'aneddoto fu riportato da Robert Burton in *Anatomy of Melancholy*, nel capitolo dedicato a «Love's Power and Extent» (Claxton, Philadelphia 1883, pp. 446-447).

²⁵ I.M. ZAVALA, *Jovellanos y la poesía burguesa*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XVIII (1965-1966), pp. 47-64 (in particolare, p. 58).

²⁶ J. ARCE, *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, in «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», XXXVI (1960), pp. 139-176.

²⁷ J. CASO GONZÁLEZ, *Introducción a G.M. de Jovellanos*, in G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., p. 25.

²⁸ G. DIEGO, *La poesía de Jovellanos*, in «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», XXII (1926), pp. 223-225.

esclamazioni che interrompono la fluidità del verso²⁹. In effetti, si tratta di dettagli che confermano la ricettività di Jovellanos nei confronti dei fermenti culturali della sua epoca, prossima alla grande rivoluzione romantica, ma ancora orgogliata ai capisaldi del classicismo e dell'illuminismo, nelle sfaccettature di ragione e sentimento.

La doppia redazione della celebre *Epístola* IV, «de Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular»³⁰, che è certamente una delle migliori composizioni poetiche del nostro autore, rivela la volontà di Jovellanos di applicare gli stessi dettami che aveva fornito ai suoi amici salmantini: infatti, la seconda versione, pubblicata per la prima volta da Ceán nel 1781³¹, contiene notevoli varianti, di cui la più cospicua è la soppressione degli espliciti riferimenti amorosi, causa della sofferenza del soggetto lirico nel testo del 1779 (vss. 29-30), limitandosi a un fugace e generico accenno al «capricho femenil» (vs. 115) che recide «las livianas dichas» (vs. 113). La «inquietud funesta» (1779, vs. 33 e 1781, vs. 38), liberata da ogni origine contingente, appare espressione di un *desasosiego* tipico del *mal du siècle* romantico, e come tale spesso è stata interpretata³², al di là degli evidenti indizi di un dialogo intertestuale che si muove soprattutto fra due poli: Garcilaso e Fray Luis de León³³. Non si tratta soltanto di due modelli letterari, ma di due stati esistenziali che rappresentano, rispettivamente, la malinconia in contrapposizione con la desiderata pace dell'animo. Già dall'inizio, l'emittente della *Epístola* si connota come «triste» (vs. 5) e «cuitado» (vs. 15) e il lessico della sofferenza forma una solida rete che percorre tutto il componimento fino al verso finale: «y dar nueva materia al dolor mío». L'io lirico si identifica con il «dolorido sentir» di Garcilaso, mentre aspira invano all'ascetica serenità di Fray Luis, e non riesce a integrarsi nel «puerto tan seguro» (vs. 18), perché è prigioniero «del mundo y sus peligros» (vs. 16):

¡Pluguiera a Dios, oh Anfriso, que el cuitado
a quien no dio la suerte tal ventura
pudiese huir del mundo y sus peligros!
¡Pluguiera a Dios, pues ya con su barquilla

²⁹ J.H.R. POLT, *Gaspar Melchor de Jovellanos*, Twayne Publisher, New York 1971, p. 55.

³⁰ G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., pp. 175-187.

³¹ Per la storia del testo, cfr. J. CASO GONZÁLEZ, *ivi*, p. 175.

³² Oltre ai critici che ho sommariamente citato, Sebold menziona la *Epístola de Jovino a Anfriso*, *escrita desde el Paular* fra le opere «romantiquísimas [que] se componen entre 1770 y 1780» (*Lírica y poética...*, cit., p. 103).

³³ Senza registrare il repertorio completo, mi limito a citare alcuni esempi, basandomi sulla seconda redazione: «logró arribar a puerto tan seguro» (vs. 19) < Fr. Luis de León, XIV, «¡O ya seguro puerto» (vs. 1), «... seguro puerto deseado!» (vs. 62); «del mundanal tumulto / lejos» (vs. 26) < Fr. Luis de León, I, «la del que huye el mundanal ruido» (vs. 2); «con sabia mano ornó Naturaleza» (vs. 69) < Fr. Luis de León, III, «por vuestra sabia mano gobernada» (vs. 5); «La grata soledad, la dulce sombra» (vs. 89) < Garcilaso, Égl. II, «que con la dulce soledad s'abraça» (vs. 40), «A la sombra holgando» (vs. 51); «pues sólo de la viuda tortolilla» (vs. 98) < Garcilaso, Égl. II «gime la tortolilla sobre l'olmo» (vs. 1149); «Libre de los cuidados enojosos» (vs. 161) < Garcilaso, Égl. I, «cuidados enojosos» (vs. 15); «¡Oh monte impenetrable! ¡Oh bosque ombrío!» (vs. 173) < Fr. Luis de León, I, «¡O monte, o fuente, o río!» (vs. 21).

logró arribar a puerto tan seguro,
que esconderla supiera en este abrigo,
a tanta luz y ejemplos enseñado!

[...]

Busco en estas moradas silenciosas
el reposo y la paz que aquí se esconden,
y sólo encuentro la inquietud funesta
que mis sentidos y razón conturba.

Busco paz y reposo, pero en vano
[...] (vss. 14-20 e 36-40)

Per sfuggire alla «inquietud funesta», lo sguardo si posa sulle meraviglie della natura e indugia sullo scenario ornato «de mil delicias» (vs. 68). Il poeta lo descrive intrecciando gli elementi tipici del *locus amoenus* con i tratti contemplati dal vero, ma nel quadro appaiono gli indizi di una proiezione emotiva: anche il paesaggio è scisso dal fiume Lozoya «en dos mitades» (vs. 70), presentando su una riva pioppi slanciati e rigogliosi che si specchiano nell'acqua, sull'altra («la siniestra orilla», vs. 79) un bosco ombroso, verso il quale si incamina il soggetto poematico, sentendolo in sintonia con la propria tristezza. Qui, dove non penetrano i raggi del sole e si ode soltanto «el melancólico trinado / de la angustiada y dulce Filomena» (vs. 100-101), alla reminiscenza garcilasiana³⁴, si sovrappone lo spettacolo delle foglie che cadono, cullate dal vento:

Con blando impulso el céfiro suave
las copas de los árboles moviendo,
recrea el alma con el manso ruido;
mientras al dulce soplo desprendidas
las agostadas hojas, revolando,
bajan en lentos círculos al suelo;
cúbrenle en torno, y la frondosa pompa
que al árbol adornara en primavera,
yace marchita, y muestra los rigores
del abrasado estío y seco otoño.
¡Así también de juventud lozana
pasan, oh Anfriso, las livianas dichas!
Un soplo de inconstancia, de fastidio
o de capricho femenil las tala
y lleva por el aire, cual las hojas
de los frondosos árboles caídas. (vss. 102-117)

Caso registra «un perfecto rasgo prerromántico» nella graduale trasformazione del paesaggio, che diventa sempre più soggettivo, adattandosi allo stato

³⁴ Garcilaso, Égl. I, «La blanda Philomena» (vs. 231). In quanto ai versi seguenti (102-104), Arce osserva che Jovellanos li attinge da Fray Luis («El aire el huerto orea, / y ofrece mil olores al sentido, / los árboles menea / con un manso ruido...»), che, a sua volta, probabilmente si ispira al vs. 65 dell'Égloga II di Garcilaso (J. ARCE FERNÁNDEZ, *La poesía de Fray Luis de León en Jovellanos*, in «Revista de la Universidad de Oviedo», XLV-XLVI [1947], pp. 41-55, p. 51).

d'animo del poeta, isolato in mezzo alla natura e ripiegato in se stesso, in un atteggiamento intimista³⁵. Arce, a sua volta, nota che «los prerrománticos de fines del siglo XVIII sustituyeron a la alegría primaveral la tristeza de la descripción otoñal» e osserva che le pennellate autunnali di questi versi influiranno sui poeti posteriori, da Meléndez Valdés a Cienfuegos ed Espronceda³⁶. Jovellanos, fungendo da ponte fra il passato e il futuro, attinge l'immagine delle foglie cadute da una consolidata tradizione che ha reso topica l'analogia con la fugacità della vita umana, dai versi di Omero³⁷ e Mimnermo³⁸, passando attraverso numerosi classici, fino ai poeti dei Secoli d'Oro³⁹. D'altro lato, lo scrittore asturiano, buon conoscitore della letteratura europea a lui contemporanea, può ricordare l'immagine di «A rustling shower of yet untimely leaves» nell'Autunno di Thomson⁴⁰, o ancor più i versi di Saint-Lambert, in cui il «dolce zeffiro» si trasforma improvvisamente in un vento devastatore, infondendo nel soggetto lirico un sentimento di funerea malinconia:

Doux zéphir, qui le soir carissois la verdure
 Quel son, quel triste bruit succède à ton murmure!
 Les vents courbent les pins, les ormes, les cyprès;
 Ils semblent dans leur course entraîner les forêts;
 Les arbres ébranlés de leurs cimes panchées
 Font voler sur les champs les feuilles desséchées.
 [...]
 Sur elle-même enfin mon âme se replie,
 Et tombe par degrés dans la mélancolie;
 [...]
 Je crois me retrouver à ces moments horribles,
 Où j'ai vu mes amis que la faux du trépas
 Moissonnoit à mes yeux, ou frappoit dans mes bras⁴¹.

Se la rappresentazione paesaggistica di Jovellanos lascia intravedere una

³⁵ In G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., pp. 26 e 462 (note 136 e 139).

³⁶ J. ARCE, *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, cit., pp. 171-174.

³⁷ «Οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν. / φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη / τηλεθόωσα φύει, ἕαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη» (*Iliade*, VI, 146-148). Vincenzo Monti traduce: «Quale delle foglie / tale è la stirpe degli umani. Il vento / brumal le sparge a terra, e le ricrea / la germogliante selva a primavera» (*Iliade di Omero*, Pirota, Milano 1847, vol. I, p. 193).

³⁸ «ἡμεῖς δ', οἶά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη / ἕαρος, ὅτ' αἰψ' ἀνγῆς αὔξειται ἡέλιου, / τοῖς ἱκελοῖσι πῆχυσιν ἐπὶ χρόνον ἀνθεοῖν ἦβης / τερόπμεθα...» («E noi -come le foglie che produce la primavera ricca di germogli, quando ai raggi del sole crescono tutt'a un tratto- simili a quelle, in un cubito di tempo, dei fiori della gioventù godiamo...»), in *Lirici greci. Età arcaica e classica*, a cura di Camillo Neri, Carocci, Roma 2011, p. 23.

³⁹ Il *topos* appare, per esempio, nella «Epístola moral a Fabio», che Sedano attribuisce a Rioja: «Las hojas que en las altas selvas vimos / Cayeron, ¡y nosotros a porfia / En nuestro engaño inmóviles vivimos!» (*Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, Imprenta Real, Madrid 1797, p. 76).

⁴⁰ J. THOMSON, *Autumn*, in ID., *The Seasons*, ed. G. Wright, London 1777, p. 111, vs. 321.

⁴¹ J.-F. DE SAINT-LAMBERT, *L'Autumne*, in ID., *Les Saisons. Poème*, Amsterdam 1777, pp. 113-114.

nuova sensibilità nel rapporto fra la natura e lo stato d'animo del contemplatore, tuttavia essa rimane ancorata alla funzione analogica, secondo modelli classici. Infatti, l'impressionismo soggettivo di Saint-Lambert è sostituito dalla meditazione esistenziale del moralista, impregnata di reminiscenze letterarie, come la similitudine dell'«incauto... pajarillo» (vs. 124) intrappolato nel vischio – che deriva da Fray Luis de León (XVII, vss. 40-1) e ha come antecedente Ovidio (*Metamorfosi*, XI, 73) – e il *beatus ille*, che prolunga il dialogo con il frate salmantino (*Oda I*), prima di tornare a descrivere le sensazioni di «horror» e «silencio» (vs. 186) suscitate dal sopraggiungere della notte.

Nella *Epístola III*⁴², in cui il poeta esprime il dolore per la separazione dai suoi amici di Siviglia, è evidente l'influenza di Ovidio (*Tristia I*, 3), fin dal lemma «Labitur ex oculis, nunc quoque gutta meis»⁴³. Nonostante le sue radici classiche, il «tema llamado de la partida» diventerà «eminentemente romántico y prerromántico por su capacidad para expresar el cruel dolor de la separación y por su posibilidad de fácil desahogo sentimental en ayes y suspiros», come osserva Arce⁴⁴, ossia si presta a un rinnovamento espressivo e lessicale, in consonanza con la nuova sensibilità. Va notato, tuttavia, che Jovellanos, nonostante l'uso di esclamazioni emotive⁴⁵, è ancora saldamente legato agli stilemi garcilasiani⁴⁶; e qui non appare un paesaggio romantico come «un estado de alma», secondo l'interpretazione di Arturo Torres-Rioseco⁴⁷, bensì si sottolinea il contrasto fra il mondo esteriore – «la gran naturaleza / en su estación más rica y deleitosa» (vss. 56-57) – e il mondo interiore – «el corazón cubierto / de triste luto» (vss. 2-3) –, all'interno del motivo dell'alienazione provocata dal dolore, già presente nella poesia di ascendenza petrarchista⁴⁸. L'io contemplatore è ben consapevole della bellezza del paesaggio, ma è incapace di prenderne parte, mentre la realtà prosaica irrompe attraverso i rumori sgradevoli della diligenza, che feriscono il suo udito e accrescono la sua pena; i versi che descrivono le sensazioni suscitate dalla voce «del duro mayoral, tan insensible» (vs. 27) e dall'«enojoso / sonar de las discordes campanillas» (vss. 29-30) sono effettivamente «un anuncio de nueva sensibilidad poética y de una expresividad extraordinaria», come dice Caso⁴⁹, perché lo scrittore dimostra una capacità descrittiva di tipo *costumbrista* e, con poche pennellate essenziali, sa fonderla abilmente con l'analisi introspettiva, esibendo un originale brano creativo, in un mosaico

⁴² G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., pp. 148-155.

⁴³ Cfr. M. PAZ DÍEZ TABOADA, *La despedida. Estudio de un subgénero lírico*, CSIC, Madrid 1998, pp. 119-121.

⁴⁴ J. ARCE, *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, cit., p. 163.

⁴⁵ «¡Ay! ¿dónde iré...» (vs. 16), «¡Ah, cuál me lleva triste y mal parado» (vs. 40), «Mas ¡ay! lejos de ti, Sevilla,...» (vs. 88).

⁴⁶ Per esempio, «dulces y alegres cuando a Dios le plugo» (vs. 13) < Garcilaso, Son. X, vs. 2: «dulces y alegres, cuando Dios quería»; «esta ánima mezquina» (vs. 19) < Égl. I, vs. 81 e 368 Égl. II; «Van por el aire vago mis querellas» (vs. 99) < Égl. I, 242: «aquí sembráys vuestras querellas»; ecc.

⁴⁷ A. TORRES-RIOSECO, *Gaspar Melchor Jovellanos poeta romántico*, in «Revista de Estudios Hispánicos», I (1928), pp. 28-31.

⁴⁸ Per esempio, il Sonetto XVII di Garcilaso, a cui farò riferimento più avanti.

⁴⁹ J. CASO GONZÁLEZ, *Introducción a G.M. DE JOVELLANOS*, cit., p. 30.

di memorie classiche in cui anche il fiume di lacrime scaturisce dalla fonte ovidiana (dove «quocumque aspiceres, luctus gemitusque sonabant», vs. 21).

L'*Epístola* III adempie alla funzione primordiale di colmare un vuoto e superare il silenzio per mantenere il contatto con gli amici lontani. La parola poetica permette di continuare *in absentia* il dialogo interrotto, di sfogare le emozioni e di raffigurare mentalmente le persone care, trasformando il tradizionale *ubi sunt* in un *ubi estis* – «Mas ¡ay!, ¿dó estáis agora, oh mis amigos?» (vs. 123) –, per poi citare i loro nomi uno ad uno, nell'intento di non recidere il legame affettivo. Anche altre epistole di Jovellanos collocano il momento dell'enunciazione nel contesto di un viaggio e la funzione comunicativa può essere quella di comunicare impressioni e riflessioni, oppure di trasmettere un insegnamento. Per esempio, l'*Epístola* V⁵⁰, indirizzata «A Batilo», esordisce con una descrizione del paesaggio leonese, contrassegnato da un nome geografico concreto (il fiume Bernesga, vs. 2), ma raffigurato secondo i paradigmi del *locus amoenus* («verdes campos», «alegres prados», «altos chopos», «ondas transparentes», «canoras aves»); la rappresentazione, resa dinamica da uno sguardo in movimento, è connotata dalle emozioni positive del contemplatore, sensibile alla bellezza che lo circonda:

[...] ¡Ah, cuánto gozo, cuánto
a vuestra vista siente el alma mía!
¡Cuán alegres mis ojos se derraman
sobre tanta hermosura! ¡Cuán inquietos,
cruzando entre las plantas y las flores,
ya van, ya vienen por el verde soto
que al lejano horizonte dilatado
en su extensión y amenidad se pierde! (vss. 5-11)

Il sentimento di gioia confluisce in una riflessione sulla Natura, contrapposta alla disarmonia della città e considerata superiore all'arte:

[...] ¿Y hay quien, necio,
del arte las bellezas anteponga,
nunca de ti, oh Natura, bien copiadas,
a ti, su fuente y santo prototipo? (vss. 27-30)

Caso sottolinea questa «importantísima afirmación estética, que aleja a Jovellanos del clasicismo y del idealismo»⁵¹, ma si deve comunque considerare che l'asserzione risulta pienamente in linea con il pensiero razionale e sperimentale dell'Illuminismo. Lo scrittore asturiano illustra l'importanza dello studio dal vero in alcuni discorsi, in cui, per esempio, a proposito degli artisti medievali, dichiara:

El artista buscaba la belleza en su idea y, girando continuamente dentro de este círculo

⁵⁰ G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., pp. 194-196. Come informa Caso, fu redatta probabilmente nel 1782, nel convento di S. Marco de León.

⁵¹ *Ivi*, nota 152, p. 466.

donde no existía, se fatigaba en vano sin encontrarla. ¡Cuánto más eficaces hubieran sido sus esfuerzos y, saliendo de aquella corta esfera, se hubiese elevado a estudiar el bello prototipo de la naturaleza!⁵².

E, rivolgendosi al giovane pubblico, aggiunge: «Felices, por haber estudiado en un suelo en que podéis observar de noche y día los ejemplares griegos, las obras de vuestros ilustres paisanos, y sobre todo, la naturaleza, primer modelo y prototipos de las artes!»⁵³, ribadendo la supremazia della natura, pur senza sminuire il valore delle opere antiche. Ciò che Jovellanos mette in discussione è l'efficacia degli studi puramente speculativi e attribuisce il merito di aver aperto nuove vie alla scienza a Bacone, che «sustituyendo la inducción al silogismo, el análisis a la síntesis, [...] enseñó a dudar, a examinar los hechos», giungendo a «columbrar aquellas sabias admirables leyes que tan constantemente obedece el universo»⁵⁴. Coerente con questa idea, nella *Epístola V* il poeta invita Batilo a raggiungerlo per immergersi insieme a lui nella contemplazione della natura, che non è solo fonte di bucoliche delizie, ma è soprattutto la gran maestra del sapere:

[...] ¡Cuitado!, no lo esperes,
que no escondió en las aulas rumorosas
sus mineros riquísimos Sofía,
Es más noble su esfera: el universo
es un código; estúdiale, sé sabio. (vss. 43-47)

Jovellanos esprime l'esortazione a «leggere nel libro della natura e del mondo», riprendendo una metafora consolidata nel Rinascimento e diffusa fin dal Medio Evo latino, come dimostra la traiettoria tracciata da Curtius⁵⁵. Il nostro autore, che ci ha lasciato un'encomiabile traduzione del «Primo Canto» del *Paradiso perduto*⁵⁶, certamente ricorda «the book of knowledge fair» di Milton (*Paradise Lost*, III, vs. 47) e il discorso di Raphael, in cui l'arcangelo dice ad Adamo: «To ask or search I blame thee not, for Heav'n / Is as the Book of God before thee set, / Wherein to read his wondrous Works» (VIII, vs. 66-68)⁵⁷, sollecitando però l'uomo a rispettare i segreti del Creatore («the rest / From Man or Angel the great Architect / Did wisely to conceal, and not divulge / His secrets», vss. 71-74) e a riconoscere la Sua grandezza («And, for the Heav'ns wide Circuit, let it speak / The Maker's high magnificence», vss. 100-101). Jovellanos, uomo dei suoi tempi, considera legittimo il desiderio di penetrare

⁵² *Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia De San Fernando*, in G.M. DE JOVELLANOS, *Obras publicadas e inéditas*, cit., vol. I, pp. 350-361, p. 352.

⁵³ *Ivi*, p. 360.

⁵⁴ *Oración pronunciada en el Instituto Asturiano, sobre la necesidad de cultivar en el principado el estudio de las ciencias naturales*, *ivi*, pp. 335-342, p. 336.

⁵⁵ E.R. CURTIUS, *Il Libro della Natura*, in *Id.*, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 354-361.

⁵⁶ G.M. DE JOVELLANOS, *Poesías*, cit., pp. 343-377. Cfr. le annotazioni di José Benito Alvarez Buylla, *ivi*, pp. 514-520.

⁵⁷ J. MILTON, *Paradiso perduto*, a cura di F. Cicero, trad. di R. Piumini, Bompiani, Milano 2009, p. 566.

nei misteri dell'universo e – sulla scia di pensatori come Montaigne⁵⁸, Descartes⁵⁹ e Berkeley⁶⁰ – traccia un preciso piano di studi, in cui l'aspirazione alla conoscenza è accompagnata dall'ammirazione di fronte alla Natura e dalla riverenza per il suo Autore:

Entra primero en ti, contempla, indaga
la esencia de tu ser y alto destino.
Conócete a ti mismo, y de otros entes
sube al origen. Busca y examina
el orden general, admira el todo.
y al Señor en sus obras reverencia. (vss. 48-50)

Il poeta comunica a Batilo le riflessioni che scaturiscono dalla contemplazione del cielo, invitando a comporre insieme «himnos» (vs. 70) per celebrare «la gloria» (vs. 67) di Dio, ma arrendendosi poi al silenzio della «humilde y pura adoración» (vs. 88). Lo sguardo torna a posarsi sulla terra e lo spettatore descrive il panorama reale che si apre davanti a lui, finché le memorie storiche associate al luogo evocano i grandi eroi del passato che hanno difeso la libertà della patria. Il libro della Natura, sfogliato con gli occhi e con la mente intrisa di cultura, suscita un sentimento religioso e offre un compendio di valori, dalla «amistad» (vs. 68) alla «virtud» (vs. 75), l'«amor patriótico» (vs. 121) e la «libertad» (vs. 139). L'epistola, infine si conclude con un'ultima esortazione al destinatario, affinché abbandoni «la vana ciencia, la ambición y el lujo» (vs. 155) e coltivi «tan gratas memorias» (vs. 158).

2. Meléndez Valdés non è affatto insensibile agli stimoli di Jovellanos, anche se, come è noto, non si applica all'epica, come gli suggerisce il suo amico e maestro, ma si dedica a temi più congeniali al suo estro poetico: come scrive a Jovino nell'*Epístola II*⁶¹, lascia ad altri il compito di cantare «la gloria / de los guerreros» (vss. 31-32) –, perché non si sente attratto dal «sangriento choque /

⁵⁸ «Ce grand monde [...] je veux que ce soit le livre de mon écolier»: MICHEL DE MONTAIGNE, *Les Essais*, a cura di F. Strowski, Pech, Bordeaux 1926, p. 204 («De l'institution des enfants», Livre I, chap. 26).

⁵⁹ «[...] me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde»: RENÉ DESCARTES, *Discours de la Méthode*, a cura di T.V. Charpentier, Hachette, Paris 1910, p. 53. Nella conclusione della *Première Partie*, il filosofo aggiunge: «Mais après que j'eus employé quelques années à étudier ainsi dans le livre du monde, et à tâcher d'acquérir quelque expérience, je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre» (p. 54).

⁶⁰ «[...] the proper objects of vision constitute an universal language of the Author of Nature», «And it is the searching after, and endeavoring to understand those signs instituted by the Author of Nature, that ought to be the employment of the natural philosopher»: G. BERKELEY, *Philosophical Works, including the works on vision*, introduction and notes by M.R. Ayers, J.M. Dent & Sons, London 1989, pp. 51-52 e 97.

⁶¹ J. MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras completas*, ed. cit., pp. 645-648. Cfr. J.H.R. POLT, *Batilo. Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, University of California Publications-Centro de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo 1987, pp. 311-313.

de dos fieros ejércitos, los valles / de sangre y de cadáveres cubiertos» (vss. 32-34). Nella scanzonata ode anacreontica XLIX⁶², si rivolge a un «Retórico molesto» e, rivendicando il diritto di godere le gioie dell'amore e del vino (il «néctar de Lieo»), chiede di non essere angosciato dagli orrori della guerra:

Ni tú, que al feroz Marte
muy más errado sigues,
me angusties con pintarme
lo horrendo de sus lides. (vss. 9-12)

Incrementando con costanza la propria opera, Meléndez, coltiva parallelamente un'ampia gamma di forme poetiche e ne arricchisce la portata tematica, senza brusche rotture⁶³; ossessionato dalla fugacità della vita, in una parte della sua produzione tratta «de bailes y de brindis, / de juegos y de amores» come antidoto contro «la vejez triste» (anacreontica XLIX, vss. 14-15 e 18), mentre su un altro versante accoglie l'invito ad apprendere dal libro della Natura e a coltivare la virtù:

Trabajo en hacerme bueno;
busco en ánimo sencillo
la verdad, y para hallarla
naturaleza es mi libro.
Ella es la regla segura
que en mi humilde vida sigo;
y a su voz dócil mis votos
y necesidades mido⁶⁴.

In quest'ambito, la natura è la grande maestra, ma non meno lo sono i libri concreti, che Meléndez accumula nella sua biblioteca⁶⁵ e legge avidamente: nello stesso romance XLI, ricorda se stesso «mudo extático en mis libros» (vs. 52)

⁶² «De mi gusto» (-1777), *ed. cit.*, p. 150. Il componimento ricorda il *Monóstrofe XVI di El Anacreonte traducido por D. Esteban Manuel de Villegas* (in *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, J. Ibarra, Madrid 1770, vol. II, p. 78) e presenta un'affinità tematica con la *Letrilla sincera* di Cadalso (*Ocios de mi juventud*, ed. M.Á. Lama, Cátedra, Madrid 2013, p. 151).

⁶³ Sulla traiettoria poetica di Meléndez, cfr. W.E. COLFORD, *Juan Meléndez Valdés. A Study in the transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, Hispanic Institute in the United States, New York 1942; R. FROLDI, *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1967; J. ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Alhambra, Madrid 1981 (in particolare, pp. 206-213 e 320-327); J.H.R. POLT, *Batilo*, cit.; J.M. CASO GONZÁLEZ, *La poesía comprometida de Meléndez Valdés*, in AA.VV., *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Universidad Complutense, Madrid 1989, pp. 53-72; A. ASTORGANO ABAJO, *Introducción general a J. Meléndez Valdés, Obras completas*, cit., pp. 25-55.

⁶⁴ «Mis desengaños» (1798-1808), *Romance XLI, ed. cit.*, p. 357.

⁶⁵ Cfr. *Catálogo alfabético de la biblioteca de Meléndez Valdés*, *ivi*, pp. 1313-1330; G. DEMERSON, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Taurus, Madrid 1971, vol. I, pp. 119 e ss.; LUIS MIGUEL ENCISO, *La Biblioteca de Meléndez Valdés*, in *Barroco e Ilustración en las Bibliotecas Privadas españolas del siglo XVIII*, Real Academia de la Historia, Madrid 2002, pp. 182-186.

e nell'Oda XXXIV, *A mis libros*⁶⁶, si rivolge al «Fausto consuelo de mi triste vida» (vs. 1), i «libros amados» (vs. 12), elencando alcuni degli autori che hanno avuto un ruolo fondamentale nella sua formazione (Omero, Anacreonte, Garcilaso, Newton, ecc.). In un altro componimento, i testi scritti vengono qualificati come i principali depositari e mediatori della conoscenza – «volviéndome a mis libros, / do atónito contemplo / la ley que portentosa / que gobierna el universo»⁶⁷ –, ossia la Natura è un codice che deve essere decifrato mediante lo studio. In quanto alla bellezza, essa pare sfuggire al «pincel liviano» del pittore, ma il poeta, nella silva *Las flores*⁶⁸, riconosce il felice esito che deriva dal connubio arte-natura:

¡qué magia!, ¡qué primores
de subido matiz que anhela en vano
al lienzo trasladar pincel liviano!
Con el arte, natura
a formaros en una concurrieron,
galanas flores, y a la par os dieron
sus gracias y hermosura. (vss. 22-28)

Nella *Advertencia* dell'edizione del 1797, Meléndez presenta una classificazione tematico-espressiva della sua opera, distinguendo le «poesías agradables» e le «poesías filosóficas y morales». Nelle prime prevale l'idealizzazione⁶⁹, che depura gli oggetti dai dettagli contingenti e li proietta su uno schermo archetipico, sulla base di modelli canonici:

En mis poesías agradables he procurado imitar a la Naturaleza y hermosearla, siguiendo las huellas de la docta Antigüedad, donde vemos a cada paso tan bellas y acabadas imágenes. [...] En esta parte han sido mis guías el mismo Horacio, Ovidio, Tibulo, Propertio, y el delicado Anacreonte⁷⁰.

Il secondo settore, dedicato alla riflessione su argomenti “gravi”, esige un linguaggio più elevato, spesso adornato da arcaismi, e, per adeguarsi a «las verdades sublimes de la moral y de la religión», si basa su altri modelli,

poniendo nuestras Musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thomson, Young, Racine, Roucher, Saint-Lambert, Haller, Utz, Cramer y otros célebres modernos sus sublimes composiciones, donde la utilidad camina a par del deleite, y que son a un tiempo las delicias de los humanistas y filósofos. [...]

⁶⁶ *Ed. cit.*, pp. 584-585 (-1814). Cfr. A. ASTORGANO ABAJO, *Biografía de D. Juan Meléndez Valdés*, Diputación de Badajoz, Badajoz 1996, pp. 175-184.

⁶⁷ *De mi vida en la aldea* (-1814), vss. 37-40, *ed. cit.*, p. 143.

⁶⁸ *Ivi.*, pp. 459-461 (-1797).

⁶⁹ Sulla realtà idealizzata, tipica della teoria classica dell'imitazione, cfr. M. HOWARD ABRAMS, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, Oxford 1971, pp. 35-42.

⁷⁰ J. MELÉNDEZ VALDÉS, *ed. cit.*, pp. 101-106, p. 103. Quella del 1797, pubblicata a Valladolid, è la seconda edizione delle *Poesías* di Meléndez Valdés (la prima fu stampata da Joaquín Ibarra a Madrid, nel 1785).