

M. Francisca Cruz-Rosón Fiorentino

NOTE SULL'INFLUENZA DELLA LIRICA TEDESCA
E LA "CANCIÓN POPULAR" SPAGNOLA NELLA POESIA PREBECQUERIANA.

Conclusasi la polemica romantica (1), dopo il 1850 si andava delineando a Madrid un clima poetico nuovo, a opera di un gruppo di giovani vati desiderosi di rinnovare la poesia nazionale. Prendendo a modello la nuova poesia romantica tedesca - quella di Heine soprattutto - tendevano a un'ispirazione intimistica che saldasse insieme l'elemento lirico del *lied* e della *ballata* con l'elemento popolare dei "cantares" spagnoli, vale a dire, le due pietre angolari di un movimento che raggiungerà il vertice della propria sintesi unitaria nell'opera del più noto dei poeti romantici spagnoli, G. A. Bécquer.

Nell'anno 1837 usciva a Madrid il primo numero della rivista "No me olvides", nella cui pagina programmatica si legge tra l'altro:

"Nosotros, jóvenes escritores del "No me olvides", no aspiramos a más gloria que a la de establecer los sanos principios de la verdadera literatura de la poesía del corazón, y vengar a la escuela llamada *romántica* de la calumnia que se ha alzado sobre su frente, y que hace interpretar tan mal el fin a que tiende y los medios de que se vale para conseguirlo. Si entendieramos nosotros por *romanticismo* esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen [...] pero en nuestra creencia, es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza [...]" (2).

E' la prima manifestazione di una reazione contro gli eccessi del romanticismo deterioro, saturo di motivi lugubri ed elegiaci. Tale reazione, durata circa un trentennio, comportava una ricerca di nuove modalità espressive e persino di forme poetiche che dovevano staccarsi da quelle tradizionali.

Nella medesima rivista, il poeta romantico Campoamor (1817-1901) esprime concetti analoghi, accentuando però il fine morale della letteratura:

"... el *romanticismo* verdadero tiene que conover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso ..." (3).

Questa concezione diversa del romanticismo appare come bisogno di liberare la poesia dalla retorica che l'impregnava e si manifesta nella ricerca di un classicismo formale e, quel che è ben più importante, come tentativo di rinnovamento, inteso come problema di genere piuttosto che come problema di modalità lirico-espressiva.

Campoamor è il rappresentante del momento più negativo di tale tendenza, poiché pur distruggendo la falsa retorica, con l'uso di un linguaggio di tipo prosaico, non riesce a creare un nuovo linguaggio poetico. Per lui il problema del rinnovamento della poesia è un problema di genere letterario. Nel 1842 pubblica le sue *Fábulas*, che

altro non sono se non l'espressione di un affanno riformatore sorretto da una morale formalistica. Campoamor se ne rende conto egli stesso e osserva che "la colección de fábulas" pubblicata quando aveva circa vent'anni, "tenía algo de radicalmente convencional y falso" (4).

Priva di simboli e più diretta nell'espressione, la "dolosa" - il breve componimento da lui inventato dai toni disincantati e mesti, filosofici e talvolta cinicheggianti - gli sembra un genere molto più valido della favola, in quanto viene ridotta al minimo la parte narrativa: è un timido tentativo di suggerire per mezzo di un gesto, di un tratto appena accennato, di un "mallarmeano" detto e non detto, ma "no hay todavía en él un mundo de palabras capaz de sustituir la realidad externa con símbolos y no solo con conceptos ..." (5).

Anche J. E. Hartzenbuch (1806-1880) coltiva e cerca di rinnovare la favolistica. Il suo interesse è rivolto soprattutto verso Lessing, il quale scrisse in prosa sopprimendo tutti gli elementi che potessero sviare l'attenzione di chi legge dall'azione centrale. Fa a meno persino della morale della favola, ch'egli si propone di suggerire soltanto, lasciando al lettore il compito di dedurla attraverso la riflessione.

Numerose favole tradotte dal tedesco vengono pubblicate nel decennio 1850-60. Apparse in vari giornali e riviste spagnole quali "Seminario Pintoresco Español", "El Museo Literario", "La Abeja", "El Museo Universal", "El Arpa del Creyente", "El Español", ecc., ebbero il pregio di far conoscere al pubblico autori come Lichtwer, Pfeffel, Gellert, G. E. Lessing, Gessner e altri nelle eccellenti versioni, oltre che dello stesso Hartzenbuch, di Nicolás Ramírez Losada (6), di Barrantes e di Fernández Matheu tra i più noti. [...]

Circa il ruolo della favolistica nel panorama letterario spagnolo dell'epoca, il Díez Taboada afferma che:

"la fábula tuvo la virtud de sustituir con concisión y concentración las difusas divagaciones sentimentales de los líricos de la época, resultando un género narrativo, con ribetes líricos, en parte traducidos de poetas alemanes" (7).

Un ulteriore avvicinamento alla linea intimistica è rappresentato dalle *Poesías* di Carolina Coronado (1823-1911), apparse per la prima volta a Madrid nel 1843 edite da Hartzenbuch e con prologo dello stesso autore. I versi della Coronado, pervasi da una musicalità nuova, evidenziano il legame con la natura e l'analisi psicologica: "... sus versos pintan su corazón ..." (8).

La Coronado è, insieme con Campoamor, l'anello di congiunzione tra il romanticismo e i poeti della seconda metà dell'800, in quanto "ambos representan una superación del romanticismo por una depuración del lenguaje" (9), sia pure in direzioni diverse; infatti Campoamor punta verso il linguaggio quotidiano, mentre Carolina Coronado - come prima di lei Marceline Desbordes Valmore (1786-1859) in Francia - lo fa verso forme più intime e di più intenso lirismo.

In quest'ultima direzione si muove anche Enrique Gil y Carrasco (1846-1877), autore di *El Señor de Bembibre*, il miglior romanzo

storico-legendario dell'epoca romantica. In certe sue poesie si incontrano parole, toni e modi molto vicini a Bécquer: e in particolare, non si può fare a meno di notare la somiglianza di suono di alcuni versi di *La Violeta*

Flor deliciosa en la memoria mía,
ven mi triste laud a coronar,
y volverán las trovas de alegría
en sus ecos tal vez a resonar.
.....

e altri della LIII rima di Bécquer

Volverán las oscuras golondrinas
de tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
.....

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar; (10)
.....

Il critico José Frutos Gómez de las Cortinas parla di José Selgas -quando nella seconda metà dell'800 si determina a Madrid l'orientamento poetico nuovo di cui sappiamo- come del "capitán de la nueva escuela que surge pasado el 1850" (11), ma è bene precisare che, senza nulla togliere alla rilevanza dell'opera del Selgas, egli non fu a capo di nessuna "scuola", se non altro perché "scuola" non ci fu, in quanto mancò un movimento programmato di divulgazione di una poetica comune. Si può, dunque, parlare soltanto di tendenza, di orientamento, di aspirazione ad un clima nuovo, di una poetica che è, per così dire, nell'aria. E José Selgas (1822-1882), Vicente Barrantes (1829-1898), Antonio de Trueba (1819-1888) e Ventura Ruíz Aguilera (1820-1881) sono i corifei della sensibilità nuova. In un secondo tempo si affiancano a loro Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), i due poeti cileni Guillermo Blest Gana (1829-1905) e Guillermo Matta (1829-1899), Angel María Dacarrete (1827-1904) e Augusto Ferrán (1836-1880) tra i prebecqueriani.

In questo clima ha inizio, come abbiamo già detto, la complessa operazione -tentata in qualche modo da Severino Ferrari in Italia- di rinnovamento della poesia nazionale, prendendo a modello la nuova poesia romantica tedesca.

Dapprima si manifesta l'influenza germanica nel tentativo concreto di trasferire in Spagna la *ballata*: tentativo che si rivela del tutto inutile perché la Spagna aveva già, in funzione lirico-narrativa, l'antica e sempre viva tradizione del "romance".

La critica dell'epoca riconosce subito il "germanismo" che pervade l'opera dei giovani scrittori, come risulta dal commento di Manuel Cañete nel prologo della prima edizione (1850) della *Primave-*

ra di J. Selgas:

"En la mayor parte de tales flores encontramos algo del apólogo y del idillio; del *lied* nacido en los bosques de la Germania y de los cánticos populares del Norte..." (12).

Infatti dal '50 in poi, l'influenza tedesca si manifesta in un sempre maggior numero di opere tra le quali ricorderemo qui soltanto *El estío* di Selgas (1853), *El espíritu y la materia* di José María de Larrea (1853) e *Baladas españolas* di Vicente Barrantes (1854).

Larrea (1828-1863), conosciuto a suo tempo soprattutto come autore di "zarzuelas", l'anno 1853 pubblicò nel "Semanario pintoresco español" un lungo poema diviso in tre parti, dal titolo *El espíritu y la materia*, in cui si trovano coincidenze d'immagini con la becqueriana rima V ("Espíritu sin nombre...") e dov'è presente il motivo calderoniano del sogno che si confonde con la realtà, motivo caratteristico di tante altre poesie prebecqueriane.

Ma Larrea resta ben lontano dalla delicatezza eterea del tocco di Bécquer; il suo endecasillabo è fortemente ritmato e spesso deve ricorrere all'uso delle zeppe per raggiungere la misura del verso, come dimostrano i versi finali del componimento *El espíritu y la materia*: "y a veces confundimos y dudamos /si vivimos el tiempo que soñamos/ o soñamos el tiempo que vivimos".

Per Barrantes il problema del rinnovamento della poesia lirica è un problema de genere e ritiene che la *ballata* sia la forma più idonea per raggiungere lo scopo, in quanto sintesi dei generi classici e romantici, colti e popolari, poiché ha "de la égloga, la sencillez; de la leyenda, el calor; de los romances antiguos, la melancolía, y de los cantos populares el espíritu" (13).

Contemporaneamente alle opere menzionate, appaiono numerose traduzioni di ballate tedesche, tra le quali sono da mettere in risalto quelle dovute alla collaborazione della Fernán Caballero con Dolores Cabrera, pubblicate in prosa in "La Educación Pintoresca". In linea con la tendenza della rivista a insegnare dilettaando, a parere del Díez Taboada, mostrano chiaramente il ruolo intermediario tra la favola e il *lied*, che assume la *ballata*.

Ma, come si è detto, il tentativo di introdurre la ballata in Spagna non ebbe successo. Tale forma, infatti, quando non viene addirittura tradotta in prosa, conserva i suoi elementi narrativi solo in funzione soggettiva e così, attraverso un processo d'interiorizzazione, si avvicina al *lied*. Ed è appunto il *lied*, quello di Heine in particolare (14), che raggiunge una singolare diffusione e trova vasta eco nell'opera dei più sensibili poeti del tempo.

A tale riguardo, un posto di rilievo occupa, e per la sua diffusione e per gli esiti poetici conseguiti (15) la traduzione di quindici *lieder* di Heine, apparsi nelle pagine di "El Museo Universal" il 15 maggio 1857, a cura di Eulogio Florentino Sanz (16). Egli riesce a rendere i *lieder* del poeta tedesco in versi di sette e di undici sillabe, con le assonanze tipiche del "romance". Ma più che il modulo metrico -anche se questo sarà adottato pure da Dacarrete, da Ferrán e persino da Bécquer- interessa lo spirito

animatore, giacché in queste traduzioni Eulogio Florentino Sanz introduce una vena malinconica, una dolcezza triste che gli originali non hanno, e che in qualche modo condiziona una gran parte dei poeti che in seguito si accostano alla poesia tedesca in generale e a quella heiniana in particolare. Quelle poesie suscitarono l'entusiasmo di Rosalía de Castro (1837-1885), la quale, desiderando conoscere più per esteso l'opera del poeta tedesco, si procurò la traduzione francese dell'*Intermezzo* (17) fatta da Gérard de Nerval. Successivamente, Rosalía passò la traduzione a Bécquer (18).

Sempre nell'anno 1857 inizia la sua pubblicazione la rivista "La América", che annoverava tra i suoi collaboratori Angel María Dacarrete e i poeti cileni Blest Gana e Guillermo Matta.

Blest Gana, le cui poesie impregnate di lirismo germanico erano apparse nel '54 a Santiago del Cile, le pubblica nuovamente nei periodici madrileni dal '57 in poi. E nello stesso 1857 si trasferisce a Madrid, per motivi politici, l'altro poeta cileno, Guillermo Matta, che aveva pubblicato le sue *Poesías* nel '52. Esperto di letteratura tedesca, compie un'opera di divulgazione della stessa con la sua attività di traduttore, soprattutto attraverso le pagine di "La América". Nel '58 appaiono a Madrid i suoi *Cuentos en verso* e altre poesie.

Nuove traduzioni da Heine vengono alla luce, nel 1858, a opera di Angel M. Dacarrete, il quale nello stesso anno pubblica in "La América" un certo numero di sue poesie nelle quali è palese l'influenza germanica, vicina nei toni e nel metro alle future *Rimas* becqueriane.

Sono otto componimenti che portano -significativamente- come epigrafe due citazioni che sono il riassunto dei due orientamenti della poesia del momento: un "cantar" popolare e una frase del più "heiniano" dei poeti francesi, Gérard de Nerval. Dacarrete è, secondo l'opinione di José M. de Cossío (19) "el más considerable de los poetas españoles anteriores a Bécquer". Egli si era nutrito, autonomamente, di poesia intimistica germanica e di poesia popolare nazionale. Nella sua opera si trova spesso -come fa notare L. Fiorentino nella sua monografia su G. A. Bécquer (20)- l'uso del parallelismo anaforico e il movimento interrogativo tanto caro al poeta savigliano, di cui egli anticipa la nota malinconica e persino il motivo della donna ideale cercata invano e mai raggiunta perché non può esistere nella realtà.

L'aspetto di Dacarrete come precorritore di Bécquer risulta evidente nella composizione *En el baile* (1857), che possiamo ritenere a tutti gli effetti una vera e propria *rima*

¿ Por qué extrañar que evite de la danza

la alegre confusión?

Entre tantos que buscan su pareja

la busco en vano yo!

¿ Por qué extrañar que vague indiferente
 mi vista en derredor?
 ¡ Ay, mil ojos se fijan en mis ojos,
 pero los suyos, no!
 ¿ Por qué extrañar que ante el bullicio aislado
 enmudezca mi voz?
 ¿ Acaso late, cuando late el mío,
 siquiera un corazón?

Oppure nella poesia "Entre sueños" apparsa a Parigi il 31 ottobre 1857 nel giornale "La Ilustración Hispanoamericana" (21) nella quale troviamo la strofa cosiddetta "becqueriana" composta di tre endecasillabi più un settenario, a volte sostituito da un quinario:

No se decir por qué ... ya tanto había
 que no soñaba en tí, sino despierto! ...
 No se decir por qué la última noche
 te vi entre sueños!
 Tan hermosa a mis ojos como siempre;
 tan pura y dulce como en otro tiempo;
 pero estabas tan pálida, tan triste,
 que al recordarlo tiemblo!
 Todo un mundo de amor y de pesares
 nuestras mutuas miradas se dijeron;
 mas ni siquiera nuestros nombres, nada
 murmuró el eco!
 Inmóviles los dos y silenciosos,
 apoyada la mano sobre el seno,
 sonreimos! ... Yo estaba al despertarme
 en lagrimas deshecho!

"C'è Heine sotto panni becqueriani nel tema e nel tipo strofico della quartina assonanzata in pari, c'è Bécquer nell'andamento tonale e nella tendenza malinconica a palesare l'intimità ...", fa notare il Fiorentino nel suo lavoro sul Bécquer (22). E Díez Taboada osserva che "es un claro precedente de Bécquer y uno de los poetas que mejor representan este momento en que los españoles imitan el *lied* alemán al intentar un nuevo género de lírica fundamentado en lo popular" (23). A sua volta José Pedro Díaz fa leva sul fatto di non sottovalutare l'apporto della musica alla conoscenza della poesia tedesca (24). Basti pensare ai moltissimi *lieder* di Goethe, Schiller, Uhland (25) che, con partiture dai maggiori musicisti del tempo, avevano diffusione europea: Antonio Arnao si curò in Spagna della traduzione degli spartiti.

Ma non solo di lirica tedesca si nutrì il romanticismo spagnolo. Visse anche dell'influenza popolare ispanica, della quale J. P. Díaz

(26) fa notare i tre aspetti caratterizzanti: in primo luogo, la connessione tra l'influenza tedesca e quella popolare, o meglio, il fatto che proprio la tendenza germanizzante indirizzi verso la semplicità espressiva, tipica dei "cantares".

In secondo luogo, osserva che i poeti che scrivono componimenti popolareggianti son proprio quelli che si distinguono per la loro attività di traduttori-imitatori degli autori tedeschi. E in questo senso ritiene paradigmatico il caso di Augusto Ferrán.

Lo studioso mette l'accento, in terzo luogo, sul fatto che negli anni '50-'60 prevalgono le traduzioni-imitazioni dal tedesco, che portano a un processo di interiorizzazione, mentre nel decennio '60-'70 si ha un accresciuto interesse per la poesia popolare e quindi una maggiore produzione di "cantares", che favoriscono l'essenzializzazione del linguaggio.

Ma guardando un po' i retroscena, vediamo che nel 1849 erano apparsi gli *Ecos nacionales* di Ventura Ruíz Aguilera. Egli introduce nelle sue ballate alcuni elementi dei "cantares" nazionali, ma palesa intenti riformistico-sociali troppo scoperti per poter valorizzare veramente le forme popolari: ciò nonostante, i suoi tentativi di avvicinarsi alla sensibilità popolare non furono inutili, e la sua opera raggiunse una vasta diffusione. Non a torto può essere ricordato come "uno de los casos de esfuerzo más eficaz y fecundo para aproximar la poesía al tono popular hasta conseguir que el pueblo no la rechace como extraña" (27).

Ancor prima, nel '46, Campoamor aveva pubblicato i suoi *Cantares*; ma questi ben poco hanno di popolare, se non altro perché sono composti in forma di "cuarteta" o di "redondilla" in consonanza, mentre nelle canzoni popolari l'assonanza è d'obbligo.

Comunque l'interesse per i temi folclorici si desta con *El libro de los cantares* di Antonio Trueba, apparso nel 1852, e ricchissimo di vena popolare. Ma il libro non offre dei veri e propri "cantares", bensì delle "glosas", in forma di "romance" o di "seguidillas", ai fatti che si possono indovinare sotto i concisi versi dei "cantares" autentici. In fondo Trueba tenta di fondere in un unico insieme forme liriche e forme narrative. E soprattutto, cerca di rinnovare la poesia lirica ponendone alla base il sentimento, come risulta dal prologo al volume: "... el pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que, en mi concepto, es el alma de la poesía" (28). Proseguendo nella lettura del prologo al *Libro de los cantares* troviamo quest'altra affermazione del Trueba: "En las coplas populares veo algo más que coplas; veo amores desdenados y amores correspondidos, traiciones y fidelidades, placeres y dolores, alegrías y tristezas. Cada copla popular es para mí un capítulo de la historia de un corazón" (29): la poesia del "cantar" non vuole narrare i fatti, ma esprimere i sentimenti.

El libro de los cantares ottenne subito un gran favore presso il pubblico (in meno di 20 anni furono stampate otto edizioni) e il Trueba stesso ha coscienza dell'importanza della sua opera e dell'interesse suscitato in altri scrittori. Ce lo dimostra il

seguinte paragrafo tratto dall'introduzione a *Cuentos de vivos y muertos* (1864): "No quiero decir ni tengo derecho a pensar que se deba a *El libro de los cantares* el aprecio que hoy se hace de la poesía popular en España; pero tengo derecho a decir, porque es la verdad, que hace doce años, cuando yo publiqué aquel libro, [...] la poesía popular [...] se miraba con indiferencia por la generalidad de nuestros poetas, y desde entonces se la recoge, se la imita, se la comenta ..." (30).

Fa notare J.P. Díaz che il Trueba si attribuisce la riscoperta, nelle lettere spagnole, dell'elemento popolare, assegnandosi una funzione simile a quella svolta dai fratelli Grimm in Germania, se non addirittura più meritoria, in quanto la sua non è stata un'opera da semplice raccoglitore, ma egli ha rielaborato la materia offertagli dalla tradizione. Eppure il Díaz obietta giustamente che, pur essendo giustificato, almeno in parte, l'orgoglio di scopritore del Trueba, il suo merito non deve essere certamente sopravvalutato perché una esperienza nuova ha bisogno di tempo per essere assorbita dalla poesia colta e, ovviamente, per generare nuovi moduli lirici.

Infatti, come in pari tempo avviene per il *lied* tedesco - prima tradotto e poi imitato - l'attenzione rivolta al "cantar" passa attraverso vari momenti: dapprima è quello della conoscenza, in cui il "cantar" viene messo per iscritto e inserito in raccolte (31); solo più tardi si ha l'imitazione del "cantar" da parte di autori colti: per primo nell'800 spagnolo è Ferrán con la sua *Soledad* del 1861, cui fanno seguito, tra gli altri, R. de Castro con i *Cantares Gallegos* (1863), Ventura Ruíz Aguilera con *Armonías y Cantares* (1865), Melchor de Palau con i *Cantares* (1866), Puig y Pérez con *Coplas y quejas* (1869) e infine nuovamente Ferrán con la sua seconda collezione di "cantares" originali, *La pereza*, apparsa nel 1871.

Ferrán ha un'influenza decisiva sulla fortuna del genere, del quale codifica la forma, usando in prevalenza la "cuarteta" ottosillaba con assonanza nei versi pari - successivamente seguita anche da Palau e da Aguilera - e trascurando forme più complesse quali la "redondilla" e la "seguidilla", ossia il tipo strofico più usato da Trueba nel *Libro de los cantares*. Ma, c'è ben altro. Ferrán unisce due o più quartine, creando così delle vere e proprie *rimas*, che, soprattutto in *La pereza*, denunciano il superamento della mera imitazione del "cantar" popolare e l'approdo a un tipo di poesia in cui la semplicità dell'espressione aggiunge profondità ai sentimenti, mai espressi con pienezza verbale, ma suggeriti in prevalenza con una sorte di pudore: il tono è vicino a quello di Bécquer, che Ferrán conosce al ritorno da Parigi (31) nell'estate del '60. Tra i due poeti si stabilisce un rapporto di amicizia feconda: e proprio Bécquer, nel prologo all'opera dell'amico, ebbe modo di definire la sua concezione della poesia.

E, come è a tutti noto, fu Bécquer il vertice sommo della parabola ascendente nell'evoluzione lirica del XIX secolo, grazie, tra l'altro, e alla grande sensibilità, e al profondo soggettivismo, e alla forma scarna e alacre dei suoi versi. Egli fu, per dirla con parole di A. Machado: "... el punto de arranque de una línea que

habrá de conducir a la obra de los grandes poetas de las primeras décadas de nuestro siglo", per il fatto di "haber iluminado zonas hasta entonces inexploradas por la poesía española, valiéndose de la capacidad expresiva de la visión, de la imagen simbólica y del sueño".

- (1) Arrivano alla Francia le prime influenze parossiane.
L'apogeo della poesia di G. Núñez de Arce.
- (2) "No me olvides", Madrid, (1837-38), n.º 1, pag. 2-3.
- (3) Juan María Díaz Tardes, La mujer ideal, Madrid, C.S.I.C., 1952, pag. 4.
- (4) Ibid.
- (5) Juan María Díaz Tardes, El germanismo y la renovación de la lírica española en el s. XIX, in "Filología Moderna", n.º 2, Madrid, octubre 1961, pag. 25.
- (6) Conocióme anche con lo pseudonimo di "El señor de Illasca".
- (7) J.M. Díaz Tardes, El germanismo y la renovación..., cit., pag. 33.
- (8) Ibid., pag. 34.
- (9) J.M. Díaz Tardes, La mujer ideal, cit., pag. 6.
- (10) Il corvo è nostro.
- (11) J.M. Díaz Tardes, El germanismo y la renovación..., cit., pag. 37.
- (12) Ibid., pag. 37.
- (13) Ibid., pag. 43, cit. dall'"Advertencias del autor" in Ediciones españolas di Vicente Barradas, Madrid, 1921.
- (14) J. Kistner così si esprime circa l'importanza del lied in Germania: "L'Ottocento in complesso non fu un secolo lirico, ma fu il secolo del 'Lied', del 'Lied' particolarmente elevato per nella sua ispirazione sostanzialmente popolare. [...] Dal 'Lied' si potè vivere in una propria tradizione sempre valida, soltanto se s'immergeva nello spirito del 'Lied'. Senonché il maestro sommo della poesia lirica tedesca fu e rimane proprio quello Heine che dalla sua prima alla sua ultima riga fu lo scrittore più risolutamente realista del secolo. Heine perciò secondo noi non solo risuscitò i tre aspetti principali, tanto caratteristici dell'Ottocento: Heine è l'Ottocento". Storia della letteratura tedesca, Torino, Einaudi, 1971, pag. 2.

NOTE

- (1) Arrivavano già dalla Francia le prime influenze parnassiane che impregneranno più tardi la poesia di G. Núñez de Arce.
- (2) "No me olvides", Madrid, (1837-38), n°1, pag. 2-3.
- (3) Juan María Díez Taboada, *La mujer ideal*, Madrid, C.S.I.C., 1965, pag. 4.
- (4) Ibid.
- (5) Juan María Díez Taboada, *El germanismo y la renovación de la lírica española en el s. XIX*, in "Filologia Moderna", n°5, Madrid, ottobre 1961, pag. 25.
- (6) Conosciuto anche con lo pseudonimo di "El barón de Illescas".
- (7) J.M. Díez Taboada, *El germanismo y la renovación ...*, cit., pag. 33.
- (8) Ibid., pag. 34.
- (9) J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, cit., pag. 6.
- (10) Il corsivo è nostro.
- (11) J.M. Díez Taboada, *El germanismo y la renovación...*, cit., pag. 37.
- (12) Ibid., pag. 37.
- (13) Ibid. pag. 43, cit. dall'"Advertencias del autor" in *Baladas españolas* di Vicente Barrantes, Madrid, 1853.
- (14) L. Mittner così si esprime circa l'importanza del *lied* in Germania: "L'Ottocento in complesso non fu un secolo lirico, ma fu il secolo del 'Lied', del 'Lied' raffinatissimamente elaborato pur nella sua ispirazione sostanzialmente popolaristica. [...] Dal *Biedermaier* in poi il tedesco poteva vivere in una propria tradizione sempre valida, soltanto se s'immergeva nello spirito del 'Lied'. Senonché il maestro sommo della poesia liederistica fu e rimane proprio quello Heine che dalla sua prima alla sua ultima riga fu lo scrittore più risolutamente realista del secolo. Heine perciò secondo noi non solo riassume i tre aspetti principali, tanto contrastanti dell'Ottocento: Heine è l'Ottocento". *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1971, pag. 9.

- (15) Il Pageard fa notare che Juan Valera ne parla come di una delle poche buone traduzioni di poeti moderni. Cfr. Robert Pageard, *Le germanisme de Bécquer* in "Bulletin Hispanique", LVI, 1954, pag. 89.
- (16) Le poesie recavano la seguente nota: "El poeta prusiano, el primero sin duda entre los líricos alemanes que se ha hecho popular en Europa [...], acaba de morir en París, el año 1856. Fue don Eulogio Florentino Sanz, agente diplomático de España en Alemania, el traductor de sus poesías". Anche se Heine era stato tradotto in Spagna già in precedenza, l'interesse generale si accentrò sulla versione del Sanz.
- (17) Il titolo completo dell'opera è: *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo*. Fu pubblicata in aprile del 1823, quando Heine aveva 25 anni.
- (18) Victoriano García Martí, *Introduzione alle Obras Completas* di Rosalía de Castro, Madrid, Aguilar, 1968.
- (19) José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, vol. I, pag. 369.
- (20) Luigi Fiorentino, *Il balcone e le rondini*, Siena, Maia, 1972, pag. 46.
- (21) Questo giornale l'aveva riprodotta dal "Correo de la moda"; riapparve poi, con altre poesie in "La América" l'8 agosto 1858.
- (22) Luigi Fiorentino, *Il balcone e le rondini*, cit., pag. 113.
- (23) J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, cit., pag. 53.
- (24) J.P. Díaz, *Obras Completas* de Augusto Ferrán, Madrid, Espasa Calpe, Col. *Clásicos Castellanos*, 1969, pag. XVIII.
- (25) A tale riguardo riportiamo ancora una volta l'opinione del Mittner: "Il filone più lungo e solido, il solo filone mai interrotto dell'Ottocento è costituito dallo spirito del fragilissimo 'Lied' che da Schubert e Schumann conduce attraverso Brahms, [...] al decadente Mahler". *Storia della letteratura tedesca*, cit., pag. 9.
- (26) J.P. Díaz, *Obras completas* de Augusto Ferrán, cit., pag. XVIII.
- (27) J.M. de Cossío, *Cincuenta años de poesía española*, cit., pag. 369.

- (28) Tale affermazione, riportata da José Pedro Díaz in *Obras Completas* di A. Ferrán, cit., pag. XXII, è straordinariamente vicina a quanto dice Bécquer nella recensione a *La Soledad* di A. Ferrán.
- (29) J.M. Díez Taboada, *El germanismo y la renovación...*, cit., pag. 40.
- (30) J.P. Díaz, *Obras Completas* de Augusto Ferrán, cit., pag. XXIII.
- (31) Nel 1859 la Fernan Caballero pubblica la sua grande grande raccolta, e nel 1861 appaiono i *Cantares del pueblo* di A. Ferrán.
- (32) Julio Nombela favorì la conoscenza dei due poeti consegnando al Ferrán, nella capitale francese, una lettera di presentazione per l'amico sivigliano.
- (23) J.M. Díez Taboada, *La mujer ideal*, cit., pag. 53.
- (24) J.P. Díaz, *Obras Completas* de Augusto Ferrán, Madrid, España, Calpe, Col. Clásicos Castellanos, 1968, pag. XVIII.
- (25) A este riguardo reportamos ancora una vez l'opinione del Mitner: "El lirismo più lungo e sólido, el solo lirismo mal interrotto dell'Ottocento è costituito dallo spirito del 'Lied' che da Schubert a Schumann conduce attraverso Brahms [...] al decadente Mahler". Storia della letteratura tedesca, cit., pag. 9.
- (26) J.P. Díaz, *Obras completas* de Augusto Ferrán, cit., pag. XVIII.
- (27) J.M. de Cosío, *Cronica crítica de poesía española*, cit., pag. 389.
- (28) Victoriano García Martí, *Introducción alle Obras Completas* di Rosalía de Castro, Madrid, Aguilar, 1968.
- (29) José María de Cosío, *Cronica crítica de poesía española*, Madrid, España, Calpe, 1960, vol. I, pag. 389.
- (30) Luigi Fiorentino, *Il balcone e la romanza*, Stank, Maila, 1975, pag. 46.
- (31) Questo giornale l'aveva riprodotto dal "Correo de la moda"; risparesce poi, con altre poesie in "La América" l'8 agosto 1858.
- (32) Luigi Fiorentino, *Il balcone e la romanza*, cit., pag. 113.

Bibliografía

JOSE MARÍA DE COSSÍO, Cincuenta años de poesía española, (1850-1900), Madrid, Espasa Calpe, 1960.

-Sobre el clima prebecqueriano (En homenaje a J. A. van Praag), Amsterdam, Libreria Espanola "Plus Ultra", 1956.

JOSE PEDRO DÍAZ, Obras completas de Augusto Ferrán, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

JUAN MARÍA DÍEZ TABOADA, El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870), in "Filología Moderna", n. 5, 1961.

-La mujer ideal, Madrid, C.S.I.C., 1965.

JOHN E. ENGLEKIRK, El Museo Universal (1857-69), Mirror of transition years, P.M.L.A., LXX, 1955.

JOSE FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, La formación literaria de Bécquer, "Revista Bibliografica y Documental", IV, 1950.

LUIGI FIORENTINO, Il balcone e le rondini (Bécquer nella vita e nella poesia), Siena, Maia, 1972.

JUAN LÓPEZ NÚÑEZ, Románticos y Bohemios, Madrid, Ibero-americana, 1929.

RAFAEL MANZANO, España y Heine, "Revista", V, 204, 1956.

LADISLAV MITTNER, Storia della letteratura tedesca, Torino, Einaudi, 1971.

ROBERT PAGEARD, Le germanisme de Bécquer, "Bulletin Hispanique", LVI, 1954.

FRANZ SCHNEIDER, G.A. Bécquer as 'Poeta' and his knowledge of Heine's Lieder, "Modern Philology", XIX, fasc. III, 1922.

JUAN VALERA, La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX, Madrid, Aguilar, 1942.