

 ARTICOLO

Macrí e la passione per la poesia

Due maestri di letterature neolatine: Oreste Macrí e Arnaldo Pizzorusso (parte 2)

Laura Dolfi

L'articolo si sofferma sulla figura di Oreste Macrí evidenziandone i diversi aspetti e sottolineando in particolare il suo ruolo di critico, traduttore e professore. Evidenzia le basilari caratteristiche del suo metodo, la passione per la poesia e il costante impegno nella didattica. Ripercorre i rapporti di amicizia che lo legarono a molti poeti spagnoli di cui spesso studiò e divulgò l'opera.

The article focuses on Oreste Macrí, highlighting his various aspects and emphasizing in particular his role as a critic, translator, and professor. It highlights the fundamental characteristics of his method, his passion for poetry, and his commitment to teaching. It traces the friendships that bound him to many Spanish poets, whose works he often studied and disseminated.

Parole chiave: Macrí, critica, traduzione, poesia

Keywords: Macrí, criticism, translation, poetry

Sommario:

Peer review

Submitted 01/05/2025

Accepted 31/01/2026

Published 13/02/2026

Open access

© 2026 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

DOI 10.35948/DILEF/2026.4397

Su Oreste Macrí si può dire molto, considerata la varietà, l'interesse e la densità dei suoi studi; a renderlo una persona straordinaria però c'era anche altro. A colpire non era solo il suo aspetto caratteristico (basso di statura, il capo coperto dall'immane coppola, gli occhiali per correggere l'astigmatismo congenito, la sigaretta fissa tra le dita¹, l'incendere frettoloso su cui scherzava con un «se mi fermo, cado»), ma anche e soprattutto la sua 'genialità'. Per cercare di fissare sinteticamente i tratti che lo caratterizzavano bisogna ricorrere non a uno, ma a una serie di sintagmi: viva intelligenza, riflessi rapidissimi, senso profondo della ricerca, passione vera per la poesia, acutezza delle intuizioni, fulminante capacità definitoria, impegno nella militanza culturale, volontà di dialogo, costante spirito didattico, ironia, gusto per il paradosso, vastità di interessi e letture. Dalla filosofia, a cui si era avvicinato fin dagli anni dell'università con la tesi su Giovan Battista Vico, alla psicanalisi (in particolare Jung), dall'arte, pittura e scultura (non va dimenticata la collezione, rigorosamente figurativa, presente nel suo appartamento²) alla letteratura classica e moderna considerata in chiave comparatista: Italia, Francia, Spagna e Ispanoamerica³.

Spiccata la sua passione per la poesia e per il Novecento, testimoniata da interventi militanti e da contributi scientifici⁴: edizioni, traduzioni, analisi critiche che meriterebbero ognuna uno studio dettagliato (ne ho offerto un bilancio in passato⁵). Quello che mi preme precisare comunque è che Macrí non è stato solo un grande protagonista della cultura e uno dei fondatori dell'ispanismo italiano⁶, ma anche un indimenticabile professore, e non solo in università. Ha insegnato infatti per circa un ventennio materie letterarie al ginnasio e alla scuola media, ricoprendo poi la carica di Preside; solo più tardi è passato all'Università di Firenze dove, per circa trent'anni (dal 1956 al 1983) ha tenuto l'insegnamento di Lingua e letteratura spagnola, prima come incaricato (dal 1951) e poi come professore straordinario e ordinario (dal 1956) dirigendo tra l'altro, presso la Facoltà di Magistero⁷, un Istituto (l'Istituto Ispanico) che per la sua intensa attività scientifica, testimoniata dai volumi della corrispondente collana⁸, ha ricevuto dalla Real Academia Española il premio della Fundación Nieto López 1983⁹.

Macrí però – come dicevo –, oltre a essere un insigne critico e traduttore, è stato anche un 'professore', essendo in lui perfettamente fusi l'impegno scientifico, l'attività militante e uno spiccato spirito didattico. La concretezza delle sue lezioni trasmetteva indirettamente agli ascoltatori interessati un chiaro messaggio su come avvicinarsi a un testo letterario e sui fondamentali passi che bisognava seguire per comprenderne il significato. Dalle sue lezioni (e dalle sue pubblicazioni, in modo ben più complesso) se ne ricavano soprattutto quattro. Prima di tutto l'attenzione all'*hic et nunc*: autore e opera vanno collocati nel tempo e nello spazio; poi l'importanza della biografia che va conosciuta in tutti i particolari, e questo non perché ci sia un diretto legame tra vissuto e opera, ma perché comunque su qualcosa questo sostrato finirà per influire;

terzo e fondamentale punto la centralità del testo: all'interpretazione, al discorso più teorico insomma si arriva più tardi, solo dopo aver prestato attenzione ai campi semantici e alle componenti musical-verbali del verso o della frase, in poche parole dopo averne analizzato il corpo fonico e semantico. Infine il quarto, e non meno fondamentale, punto era l'inserimento del testo nel macrotesto: per interpretare una composizione bisogna valersi dell'intera opera dell'autore. Quest'ultimo criterio interpretativo Macrí lo applicava sempre, non solo all'analisi critica, ma anche alla traduzione. Mi piace ricordare, a questo proposito, un suo breve intervento intitolato *Su uno stilema di Antonio Machado*.

Si tratta di sei pagine scritte in risposta a un giornalista che, recensendo la sua edizione bilingue delle *Poesie* di Antonio Machado (Lerici 1961), ne aveva trascritto alcuni versi alterandone la traduzione. È evidente che all'interno della bibliografia di Macrí queste pagine hanno una scarsa rilevanza, il loro apporto è minimo, eppure vale la pena leggerle perché sono estremamente significative del metodo critico e traduttorio da lui seguito¹⁰. In particolare Macrí si soffermava su una poesia di *Soledades*, «*El limonero lánguido suspende*» (VII), che – come noto – inizia con l'immagine di una pianta di limone che, protendendo un ramo sopra una fontana, aveva fatto cadere nell'acqua uno dei suoi frutti gialli:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro [...].

Precisando che non intendeva difendere la bontà della propria traduzione, ma solo chiarirne l'intenzione', Macrí cercava di spiegarne la non casualità con esempi concreti. Si soffermava prima di tutto sul sintagma «los frutos de oro» (v. 5), che aveva tradotto con «l'oro dei frutti» e che il recensore aveva intenzionalmente mutato nel letterale «i frutti d'oro». Precisava poi che il vocabolo «oro» era presente più volte nel corpus della poesia machadiana e in tre diversi livelli: come qualità-aggettivo, come sostanza-complemento di specificazione e come sostanza-sostantivo reggente. Bastava pensare a «*doradas abejas*» (LIX, «*Anoche cuando dormía*», v. 13), a «*saetas de oro*» (L, *Acaso*, v. 9), a «*el oro de tu aljaba*» (XLII, «*La vida hoy tiene ritmo*», v. 18), e così via. La sua traduzione quindi, fondandosi sul macrotesto stilistico del poeta, era passata da un livello all'altro, valendosi di quel gioco di equivalenze e compensazioni che è solito accompagnare il passaggio da una lingua all'altra. Questo cambiamento l'aveva fatto pensando al predicato «sueñan» e al sostantivo «encanto» che precedevano la connotazione cromatica del frutto («oro»), di cui così intendeva esaltare l'essenza, la matericità, la sottintesa magia.

Nel momento di tradurre, insomma, si era fatto guidare dagli elementi caratterizzanti emersi dalla lettura dell'intera opera dell'autore. Ne è il caso di indulgere su altri esempi, solo mi preme sottolineare come con queste brevi pagine Macrí fosse andato ben oltre la mera difesa della sua traduzione, cercando anche e soprattutto di fissare una scelta metodologica basata appunto sull'importanza del legame tra il testo e il suo più generale contesto. Quelle pagine fanno capire inoltre come, andando al di là della propria indagine e ricerca, in Macrí ci fosse sempre il desiderio di spiegare, di comunicare. Un desiderio legato senza dubbio alla militanza e alla costante voglia di dialogo e di confronto, ma anche alla già allusa esperienza nella scuola media (dal 1934 al 1952), al suo considerarsi in gran parte un «insegnante»¹¹.

Quegli anni trascorsi ad insegnare italiano, latino, storia e geografia affioravano tra l'altro talvolta anche nelle sue lezioni universitarie¹², come sparsi ricordi, come evocazione di alcune figure didattiche che aveva utilizzato con i ragazzi per facilitarne l'apprendimento. Profondamente convinto che il loro cervello fosse «fatto bene» (questa l'espressione che era solito usare), sosteneva che i casi di non comprensione da parte dei suoi giovani allievi, ancora non contaminati da nozioni errate, erano da imputare a una spiegazione non efficace. Per questo aveva escogitato le sue «figure didattiche». Ne ricordo in particolare una che aveva creato per rendere evidente la differenza tra aggettivo dimostrativo e aggettivo qualificativo, o meglio per dimostrare che il primo era variabile perché legato alla posizione dell'oggetto, mentre il secondo era invariabile perché diversamente legato alla sua qualità. Per dimostrarlo non aveva usato le parole, o per lo meno non solo quelle, ma un atto ben più plateale: aveva detto a un bambino di prendere in mano un calamaio, poi di passarlo a un compagno e poi ancora a un altro spiegando al contempo che, finché lo teneva in mano, l'avrebbe indicato con «questo» mentre nei successivi due passaggi di mano, avrebbe usato «codesto» e infine «quello». Poi aveva domandato di che colore fosse l'inchiostro, e alla risposta, «nero», aveva fatto uscire dall'aula il ragazzo e l'aveva fatto scendere fino al pianterreno rinnovandogli, dall'alto, la stessa domanda a cui era seguita l'inevitabile risposta: «Sempre nero, professore!». Con questa dimostrazione concreta era riuscito a trasformare un'arida nozione grammaticale in qualcosa di facilmente intellegibile e soprattutto in qualcosa che, personalmente vissuto, sarebbe stato più difficile dimenticare.

Questa sensibilità didattico-pedagogica riemergeva appunto occasionalmente anche nelle lezioni universitarie¹³, dove i commenti di testi, le indagini sui campi semantici, le verifiche metriche, le ricostruzioni della poetica dell'autore o delle caratteristiche di un movimento si aprivano a impreviste associazioni¹⁴ o a interessanti divagazioni sui protagonisti dell'ermetismo e sui poeti spagnoli conosciuti. E di poeti ne aveva conosciuti molti. A molti (viventi o meno) aveva dedicato la sua opera critica: dai 'classici' Fray Luis e Herrera (ma potremmo aggiungere in misura minore, tra gli altri, Garcilaso di cui aveva analizzato le varianti) a Gustavo Adolfo Bécquer, da Antonio

Machado a García Lorca¹⁵ e Jorge Guillén. Senza lasciare in secondo piano i poeti che aveva incluso nella sua *Poesia spagnola del Novecento*; un'antologia che aveva pubblicato nel 1952 ma che era il risultato ultimo di un lungo avvicinamento iniziato editorialmente fin dal 1939 con la pubblicazione su «Corrente» della traduzione dell'*Ode a Salvador Dalí* di Federico García Lorca¹⁶. Sempre a quei primi anni risalgono poi brevi note e nuove traduzioni sparse su/da Alberti, Ridruejo, Antonio Machado, Aleixandre, Diego. Un'operazione di diffusione della poesia (e della letteratura)¹⁷ che Macrí avrebbe continuato anche curando per la radio la sezione di «Letteratura spagnola» della rubrica «L'approdo letterario»¹⁸ dove offriva recensioni delle ultime novità editoriali, bilanci su correnti poetiche, ecc.

A questa e ad altre attività militanti si affiancava il lavoro più sistematicamente organizzato delle pubblicazioni di grande respiro, come appunto l'allusa antologia, un'antologia che ebbe una lunga gestazione e che fu sottoposta a continue revisioni nell'impostazione: pensata all'inizio a quattro mani, in collaborazione con l'amico Vittorio Bodini, dopo una serie di abbandoni e riprese sfociò in due antologie autonome: quella del Novecento di Macrí e, un decennio più tardi (1963), quella surrealista di Bodini¹⁹. Della sua celebre antologia, più volte ristampata, Macrí offrì negli anni tre riedizioni ampliate, sia per quanto riguarda la parte introduttiva e i testi (integrati e variati alcuni), sia per gli autori: dai venticinque della prima edizione di Guanda²⁰ passò ai ventisei della seconda del 1961 (con Blas de Otero), ai ventisette della terza del 1974 da Garzanti (con José Hierro) e ai ventotto del 1985 (con Ángel Crespo). Quest'ultima edizione segnò infatti il punto finale²¹ di un lavoro di continuo approfondimento che, ancor prima di quanto edito, aveva trovato il suo germe iniziale in «appunti, spogli e riflessioni risalenti al '36», cioè all'anno della morte di Federico García Lorca e dello scoppio della Guerra civile²².

Curiosamente anzi, se analizziamo la bibliografia di Oreste Macrí, è proprio García Lorca ad aprire e chiudere la sua traiettoria di ispanista essendo il suo primo intervento ispanico la già citata traduzione *Ode a Salvador Dalí* e l'ultimo, o meglio l'ultimo in senso assoluto, le brevi pagine di saluto e riflessione che mi dettò poco prima della sua scomparsa per non mancare – sia pur offrendo un intervento indiretto – al convegno lorchiano che si tenne a Parma dal 27 al 29 aprile del 1998. In queste brevi pagine che furono lette e commentate, ormai postume, il giorno dell'inaugurazione del convegno, Macrí rievocava i propri lavori, fissava le caratteristiche della poesia di Lorca, alludeva all'elemento gitano e taurino presente nei suoi versi e vi ricercava con straordinaria lucidità quelle quattro radici della poesia che aveva fissato in generale da tempo²³ e che riteneva non si dovessero mai trascurare²⁴.

Come noto però García Lorca non era il solo incluso nell'antologia al quale Macrí dedicò una più ampia opera critica e traduttoria²⁵. *In primis* Jorge Guillén al quale lo

legava una stretta amicizia, nata subito con il primo incontro avvenuto nell'estate del 1954 durante un viaggio italiano del poeta (che avrebbe dato inizio a una lunga serie di ritorni). Era un'amicizia basata sulla profonda stima reciproca, ma anche, per Macrí, su quel rispetto che sempre dimostrava quando si trovava di fronte a un poeta. Pur grande critico si considerava sempre con modestia al servizio di chi 'creava' in proprio.

Con vari esponenti della generazione del 25 (così preferiva indicarli sganciandoli dall'anniversario gongorino), e con altri più giovani, aveva intrattenuto una relazione epistolare: Guillén, ma anche Diego, Alonso, Aleixandre, Vivanco, Cano, Hierro, Valverde, Crespo, per menzionarne solo alcuni. Gli argomenti affrontati nelle lettere erano inevitabilmente diversi a seconda del corrispondente, così come varia era la frequenza del dialogo instaurato. La poesia e la sua interpretazione comunque costituivano il principale punto d'interesse, sì che non di rado diventavano il tema della scrittura epistolare, e questo soprattutto nei momenti in cui Macrí stava studiando o traducendo i versi del suo corrispondente. Essendo sempre presente in lui l'esigenza di raccogliere il maggior numero di informazioni in modo da ricostruire un quadro completo, e indipendentemente da quanto avrebbe poi utilizzato, non esitava quindi a rivolgersi al poeta sollecitando dati e chiarimenti.

Quando stava lavorando alla poesia di Guillén per quella che sarebbe stata la sua monumentale edizione bilingue di *Aire nuestro* (con le tre raccolte *Cántico*, *Clamor* e *Homenaje*)²⁶, sapendo che il poeta aveva un'esatta schedatura delle proprie poesie, lo interrogava su qualche elemento che voleva verificare e sulla datazione dei singoli versi non fidandosi troppo di quanto dichiarato nell'antologia di Juana Granados²⁷. «*Relieves*; – scriveva, ad esempio – según Granados, de 1927-1928; yo la he encontrado en *La pluma* 1923 (algunas estrofas se utilizaron en *El otoño, isla*), y en *Verso y prosa* 1928». Alla segnalazione di questa apparente incongruenza Guillén rispondeva con precisione, offrendo nuovi e interessanti particolari:

El poema sobre el otoño en Castilla nació en el tren, que atravesaba Castilla (camino de París nosotros, Germaine y yo) la tarde del 17 de Octubre de 1922. De ahí el título inicial «La hermosura de Octubre». (Publicado en *La Pluma*). Luego dividí este poema en dos, uno sobre el otoño, *El otoño: isla*, y otro, más general, sobre el paisaje castellano, *Relieves*, con adiciones y variantes en las dos poesías. El núcleo principal quedó en el *Otoño: isla*; rehecho en Murcia, 1927 y 28. *Relieves* es también del 27 y del 28 (Murcia, Carlenton, Valladolid, Murcia)²⁸.

Per Macrí, con questa e altre domande, si trattava di sapere, di capire fino in fondo, di risolvere ogni possibile dubbio. Di fronte al poeta che, pur rispondendo a tutti i suoi quesiti, non ne aveva percepito l'importanza e anzi aveva manifestato sconcerto («Me sorprende la forma desconfiada de esa pregunta»²⁹, ecc.) si affrettava a precisare che la sua antologia intendeva essere «un conjunto orgánico con la introducción y el comentario», uno studio sulla poesia di Jorge Guillén metodologicamente analogo ai

suoi precedenti lavori: il Fray Luis, il Machado, l'Herrera, l'antologia del '900, etc. Per questo – spiegava – le date e le prime redazioni gli interessavano «íntimamente dentro de la historia interior de la poesía guilleniana». Allora Guillén, respingendo le scuse che comunque il critico gli aveva rivolto («Humildemente **le pido** perdón por tanto fastidio y que usted me **comprenda**»), gli rispondeva affettuosamente, sollecitandolo a proseguire il lavoro: «Mi querido don Oreste: No tiene usted por qué excusarse. Todo es celo de estudioso, escrupulo de crítico, amor a la obra. ¡Adelante! y yo – perpetuamente – muy agradecido»³⁰.

L'interesse per i testi poetici guilleniani che aveva tradotto e commentato non si esauriva però con la pubblicazione dello studio-antologia preparato per Sansoni giacché, in vista dell'uscita in Spagna delle quasi cinquecento pagine di studio preliminare³¹, Macrí si rivolgeva di nuovo al poeta perché gli segnalasse eventuali errori e mancanze. Il dialogo insomma continuava, e con profitto giacché, come i precedenti, anche questi nuovi commenti spingevano il poeta a fare puntualizzazioni e a fornire dati che altrimenti non sarebbe stato possibile conoscere. E questi ulteriori commenti arrivavano dal poeta proprio come «homenaje al capital *Studio di Aire Nuestro*», a quelle pagine «con tantos aciertos originales» che rappresentavano «la mayor summa crítica» a lui dedicata³².

Era insomma proprio su questo rapporto di profonda stima per il critico e per il traduttore che era basata la disponibilità di Jorge Guillén. Da parte di Macrí d'altronde, oltre all'ineludibile 'necessità' di capire e accanto allo sforzo di avvicinarsi al massimo allo stile e al linguaggio di ogni singolo autore da tradurre, c'era il timore di fraintenderne l'intenzione. Anche per questo, quando il dettato di alcune poesie che stava traducendo si prestava a una qualche ambiguità o dubbio, ricorreva al poeta. Di questo dialogo sulla poesia rimane un'altra, e ancor più significativa, testimonianza nel suo carteggio con Dámaso Alonso³³. E ancora una volta quello che emerge è che proprio di questo si tratta, di un dialogo 'paritario' tra un poeta-critico e un critico-traduttore.

L'occasione era la traduzione di *Hombre y Dios* (che Macrí pubblicherà nel 1962, quindi più di un decennio prima del volume guilleniano di Sansoni). In questo caso si trattava di un'unica raccolta, di un corpus poetico molto più ridotto, ma questo non riduceva l'impegno, la voglia di capire e il conseguente sorgere di interrogativi, che comunque non si riferivano mai alla traduzione meccanica del verso, ma alla sua interpretazione. Quando, ad esempio, rendendo in italiano la prima poesia di *Primer comentario (Pequeños placeres)*, si era trovato di fronte a un sintagma inaspettato rispetto al contesto («Pasan lánguidamente las flexibles muchachas, / pasan perritos diminutos, que menean el rabo, / y espléndidas lechugas», vv. 2-4) aveva posto la rapida domanda «por favor "lechugas" [...] tiene sentido metafórico de algo almidonado?»³⁴. Il poeta, che già più volte gli aveva manifestato la propria

disponibilità, rispose senza indugio, sciogliendo ogni dubbio «“lechugas” [...], no significa más que las consabidas verduras (tan sabrosas en las ensaladas veraniegas)». L'interrogativo di Macrí però non era servito solo a chiarire il significato della parola, che andava letta nel suo significato letterale (tradurrà infatti «lucenti lattughe»³⁵), ma anche a stimolarlo a chiarire la circostanza nella quale la poesia era nata:

El poeta está quieto junto a un camino o carretera; por el camino pasan muchos juncas, perritos que menean el rabo, y espléndidas lechugas, etc. Aunque no digo cómo pasan las lechugas, se ha de pensar que pasan en un carro, un carro abierto cargado de lechugas de estupendo aspecto...[...] le diré que ese [poema] se basa en mi costumbre de ponerme a mirar desde la linde de mi jardín (por encima de una tela metálica, que, por cierto, está muy vieja); desde allí veo a pocos metros el camino, por el que pasan mocitas muy lindas y garbosas, perrillos que van a sus asuntos, y carros con verduras, de vendedores ambulantes o que llevan al mercado. Son, en efecto, mis «Pequeños placeres», por ser minutos en que descanso de corregir montones de pruebas de imprenta³⁶.

Questa citazione insomma è solo un esempio di come Macrí, con i suoi interrogativi, riuscisse a creare delle occasioni per far parlare il poeta in modo da intenderne meglio (e rispettarne) l'intenzione. A questo servivano i dati che gli venivano offerti, poiché – mi piace ribadirlo – le informazioni ricevute non necessariamente venivano utilizzate: nelle brevi note e nell'introduzione al libro, tutta concentrata sul rapporto uomo-Dio, infatti, di questa e di altre importanti precisazioni fornite da Dámaso Alonso non troviamo traccia. È interessante notare poi che anche quando le osservazioni del poeta riguardavano la resa non soddisfacente di una parola o di un verso Macrí non accettava mai quanto suggerito, preferiva scegliere un'opzione diversa mantenendo la propria autonomia e creatività di traduttore³⁷. Solo quando si accorgeva di non aver rispettato l'“intenzione” dell'autore si affrettava a rettificare.

La poesia però, in Macrí, non corrispondeva solo alla volontà di comprendere e conoscere: era qualcosa che andava al di là della lettura e dello studio, qualcosa di più sostanziale che diventava parte della stessa vita³⁸. Non era un caso allora che nei momenti difficili della sua esistenza la poesia comparisse a esercitare una precisa funzione consolatoria. Nell'aprile del 1958, ad esempio, in occasione della morte del padre, scriveva a Jorge Guillén: «me estoy agarrando al trabajo [...]» e, alludendo ai versi da poco ricevuti, aggiungeva «Más veces he leído la *Serie italiana*, de lo mejor de su poesía, renacimiento puro y nuestro».

E ancora di nuovo, quando nel settembre del 1968 aveva comunicato al poeta spagnolo la scomparsa del caro amico Leone Traverso, confessava che la lettura della sua poesia in quel momento era stata l'«único consuelo». Ricevuta la notizia aveva ‘dovuto’ tradurre alcuni suoi versi e la notte e il giorno successivo ne aveva letti altri da *Homenaje* per riuscire a recuperare la serenità. Né era certo un caso che la poesia che in quel momento aveva scelto di tradurre fosse proprio *Marina Di Pinto*, una poesia scritta per la morte della giovane moglie di un ispanista napoletano. Era una

traduzione interrotta (a metà della quarta delle cinque quartine); l'aveva scritta di getto, ma rispettando gli endecasillabi, con occasionali recuperi di rima e con scarse correzioni. Su un foglio poi abbandonato si leggeva infatti:

Marina Di Pinto (Napoli) / Era dolce, ridente, deliziosa. / La vita traboccava dalla vita. / Nella sua giovinezza condivisa. / Bellezza è forza. Con amore incalza. // Le ore, di mutevole fortuna, / danno all'aria lor luce e chiaroscuro. / Il turgido presente va a un futuro / che può essere tutto oppure nulla. // E d'improvviso occorre assurda sorte, / il caso che sgoberna l'universo. / Mare azzurro e repente maestrale / e quale rima sempre pronta «morte». // Giovinezza – col sole in armonia, / col bene, con l'accordo del grande ordine – / [...]³⁹.

Solo vari anni più tardi sarebbe tornato su questi versi, ormai non più mosso da una necessità esistenziale, per tradurli ancora una volta⁴⁰, e in forma completa, per la terza edizione della sua *Poesia spagnola del Novecento* (1974)⁴¹.

Note

1. Accanito fumatore fin da ragazzino (una fabbrica di tabacco era vicina alla dimora familiare) aveva trasformato i suoi *pitillos* in un criterio di misurazione della stessa esistenza. Aveva infatti incaricato un caro amico salentino di calcolare i chilometri di sigarette che sarebbe riuscito a fumare lungo l'arco della vita in modo da fissare l'«esatto chilometro fumario in cui avrebbe ricevuto l'estrema unzione». A questo compito Donato Valli tenne fede comunicandone infine il risultato: «Lo annuncio ufficialmente con ilare rimpianto [...]: Oreste Macrí ci ha lasciati al km. 19,877 del suo filo esistenziale di fumo tabagico. È questa infatti la lunghezza della sigaretta da lui fumata, salvo qualche minima interruzione, dai dodici anni in poi, fino al compimento del suo ottantacinquesimo anno» (*Oreste Macrí critico d'arte*, in Macrí 2002, p. 9).

2. Mi piace ricordare in particolare due oli di Carlo Mattioli – *Macrí che studia sempre* (1944) e *Oreste Macrí reduce dal Sacromonte di Granada* (1947) – situati a sinistra e di fronte al bel tavolo di legno massello del Seicento su cui si trovavano la macchina da scrivere e sparse pile di libri; e ancora, a interrompere la continuità delle sobrie librerie, il ritratto del poeta *Jorge Guillén* di Adriana Pincherle che, affisso a destra sopra il vano di una porta, Macrí era solito salutare con un cenno della mano quando entrava nello studio. L'insieme della sua collezione, composta da circa 180 pezzi e da lui destinata alla progettata Fondazione Oreste Macrí, è stata poi, per volontà degli eredi, smembrata in più collezioni private. Rimane agli atti l'elenco che ne cataloga i singoli pezzi: sculture di Arturo Martini, Quinto Martini, Venturino Venturi; oli, tempere, acquarelli, acquaforti, litografie, xilografie, ecc. di Rafael Alberti, Ubaldo Bertoli, Vittorio Bodini, Antonio Bueno, Ugo Capocchini, Dino Caponi, Vincenzo Ciardo, Giovanni Colacicchi, Nino Della Notte, Filippo De Pisis, Luigi Fallacara, Enzo Faraoni, Moses Levy, Silvio Loffredo, Nino Maccari, Lionello Mandorino, Pietro Parigi, Guido Peyron, Ottone Rosai, Nello Sisinni, Lino Paolo Suppressa, Nino Tirinnanzi, Lorenzo Viani, ecc. (cfr. Laura Dolfi, *Sulla collezione d'arte di Oreste Macrí*, in Macrí 2002, pp. 393-99).

3. Basta pensare alla presenza nella sua bibliografia di autori come Nerval, Valéry, Foscolo, Manzoni, ecc. e, tra gli ispanoamericani, Garcilaso de la Vega el inca, Alegría, Borges, Neruda, Paz, Sábato, Vallejo, Vitier, ecc.
4. Che non esaurivano comunque la sua produzione critica e traduttoria rivolta in misura diversa a autori, generi e secoli vari: Cervantes, Lope de Vega, il barocco, Valle-Inclán, Eugenio d'Ors, ecc.
5. Nella premessa ai due volumi di *Studi ispanici* (Macrí 1996) e in articoli sparsi: *Macrí traduttore-poeta: il "reinvestimento" di Antonio Machado* (in *Per Oreste Macrí* 1996, pp. 251-269), ecc.
6. Inteso come scienza filologica e come gruppo formalmente organizzato: il suo nome si lega infatti alla nascita dell'Associazione Ispanisti Italiani (a questo proposito si veda Laura Dolfi, *Algo más sobre la historia y pre-historia de A.ISPI.*, in *AISPI* 2025, pp. 28-43).
7. Sede che aveva privilegiato, lasciando nel 1964 l'insegnamento presso la Facoltà di Lettere che aveva tenuto, insieme a quello di Magistero, per più di un decennio.
8. Più di trenta tra edizioni, monografie, miscellanee, descrizioni di fondi manoscritti e a stampa pubblicate dal 1961 al 1986.
9. Un premio peraltro che lui stesso aveva ricevuto nel 1978; né era questo l'unico riconoscimento conferitogli. Nel 1967 era stato infatti nominato Comendador de la orden de Rubén Darío, nel 1969 Académico correspondiente della R.A.E. e nel 1979 membro corrispondente della Hispanic Society of America; nel 1986 era stato insignito della medaglia d'oro al Mérito en Bellas artes, nel 1990 del Premio Nebrija-Universidad de Salamanca e infine nel 1999 gli era stata conferita *in memoriam* la Condecoración de Isabel la Católica. Né è certo un caso che tre poeti, uno spagnolo e due italiani, gli abbiano dedicato delle poesie: Mario Hernández, *Un verso de Fray Luis de León (Homenaje a Oreste Macrí)*, Francesco Tentori Montalto (*Para O.M.: homenaje*) e il salentino Nicola De Donno, *Utràntu, All'Oreste, Pigni de Calamuri* (in *Per Oreste Macrí* 1996, pp. 311-17).
10. Per questo, al momento di assemblare gli articoli sparsi di Macrí, decisi di includerle nel II volume dei suoi *Studi ispanici* (Macrí 1996, pp. 409-17).
11. È significativo che, ricordando alcune delle sue pubblicazioni, Macrí abbia dichiarato: «Nel '42 uscì la mia traduzione di Nerval, nel '47 lo studio su Valéry come autore fondante del simbolismo europeo, e così via. Ma se mi avessero chiesto che cosa facevo nella vita, avrei risposto: l'insegnante. Ancora oggi forse risponderei la stessa cosa. Per me la pedagogia non deve mai essere artefatta: mi ricordo che con gli studenti mi concentravo sul valore musicale e verbale dei testi, riuscivo in qualche modo a fare lezioni sul fonosimbolismo...» (Macrí 1997, p. 217).
12. Forse proprio perché considerava di rivolgersi, almeno in parte, a dei potenziali futuri professori di scuola media.
13. I corsi impartiti negli anni erano vari per tema e cronologia, e andavano spesso al di là degli autori e dei temi oggetto di ricerca: dai *cantares de gesta* a Cervantes, dai *romances juglarescos* a Antonio de Guevara, dal teatro di Encina a Quevedo, da Santa Teresa a Gracián e Calderón, ecc.
14. Che avvicinavano lo studente a concetti o a mondi lontani con esempi concreti di vita vissuta. Poteva allora anche accadere che occasionalmente, per analogia o contrasto, emergessero allusioni più personali legate alla sua infanzia nel nativo Salento: lo

scazzamurieddu, lo spiritello dispettoso (ben diverso dal *duende* lorchiano) che nottetempo s'introduceva nelle stalle e annodava le code dei cavalli o la figura femminile (una nonna, forse, non ricordo) che si aggirava per casa con la sua gonna nera e un grosso mazzo di chiavi, segno della presenza di una società matriarcale che le riconosceva il 'dominio' sulla dimora familiare (del tutto difforme per toni e sostanza da quello descritto nei drammi di Lorca).

15. Autori che aveva tradotto contribuendo alla loro fortuna italiana. Di Machado infatti, come noto, aveva offerto non solo l'edizione-traduzione delle poesie, più volte ripresa, ma anche quella delle prose (quest'ultima in collaborazione con Elisa Aragone Terni) e di García Lorca aveva pubblicato un'antologia che (abbandonato il titolo *Canti gitani e prime poesie* della prima edizione del 1949) con la sua seconda edizione ampliata e con le successive ristampe, era divenuta tanto famosa da far pensare ad alcuni – Macrí lo ricordava – che il titolo *Canti gitani e andalusi* corrispondesse a una raccolta dello stesso poeta. Ma di Lorca vanno citate anche le splendide traduzioni del teatro minore e quella più tarda di *Bodas de sangre* (tutte rimaste a lungo inedite e ora in Macrí 1999).

16. Precisamente a p. 2 del numero del 15 giugno.

17. Si vedano le traduzioni pubblicate su giornali e riviste dagli anni 40 ai 60 (ora riunite in Macrí 2007). Come espressione della sua 'intenzione' sono poi significative, oltre alle già citate del teatro di García Lorca, altre traduzioni risalenti alla metà degli anni 50 rimaste a lungo inedite: *Il professore supplente* di Pérez de Ayala, *La "Funebre"* di Gómez de la Serna, *Vincolo magico* di Valle Inclán; *El licenciado vidriera* di Cervantes e il I atto di *El condenado por desconfiado* (le ho pubblicate con il titolo *Tre traduzioni inedite di Oreste Macrí e Oreste Macrí. Due traduzioni inedite/rare dal "Siglo de Oro"* rispettivamente in *Tradurre il Novecento* 2014, pp. 17-71 e in *L'ermetismo e Firenze*, 2016, pp. 253-93).

18. Un'attività che svolse per più di un decennio, dal 1952 al 1964 circa; dei testi trasmessi solo alcuni, come d'uso, vennero stampati sull'omonima rivista.

19. Ho seguito l'iter che portò alla realizzazione di queste pubblicazioni in un articolo del 2011, ora in Dolfi 2021.

20. Manuel e Antonio Machado, Unamuno, Jiménez, León Felipe, Salinas, Guillén, Diego, García Lorca, Alonso, Alexandre, Alberti, Cernuda, Altolaguirre, Panero, Vivanco, Hernández, Rosales, Ridruejo, Cano, García Nieto, Morales, Bousño, Valverde; preceduti tutti questi da Rubén Darío.

21. Lo dichiarava esplicitamente lo stesso Macrí nella breve *Premessa* che apriva l'edizione del 1985. Dopo aver ricordato «l'impianto e lo spirito militante» che aveva accompagnato la prima edizione e il «notevole mutamento» che aveva caratterizzato la terza (completamente rivista, integrata e aggiornata in tutte le sue parti) precisava infatti di aver rinunciato a completare l'antologia con un nuovo volume dedicato ai poeti più giovani. «Desisto per il momento – scriveva – dal progetto che ritengo ancora avventuroso e soprattutto discontinuo rispetto al blocco delle quattro generazioni (del 98-modernismo, del 25, del 36 e del 50)» (*Poesia spagnola del Novecento*, 1985, I, pp. VII-VIII).

22. Ivi, pp. VII e IX.

23. In Macrí 1972.

24. A proposito di García Lorca – affermava ad esempio – «delle quattro radici della poesia tre sono evidenti, ma di minore entità. La dimora vitale comprende la stessa Andalusia dei tre popoli, dimora che ha il suo centro in Granada; la seconda radice del sacro è esposta nel

ricordato studio sul *duende* che risale al demone socratico ed esprime il conato espressivo puro della passione gitana; importante anche la quarta radice di Lorca che riflette sul significato della propria poesia e la descrive nei suoi saggi critici ripercorrendo [...] la storia di essa nei suoi valori ed emblemi. Ma la radice più importante è certamente la linguistico-letteraria di investimento e metamorfosi del simbolo e dell'archetipo» (Macrí 1999a, p. 14). Proprio su queste parole la sua riflessione si interrompeva. Il 14 febbraio 1998 è infatti la data della sua scomparsa.

25. Per García Lorca, accanto ai già citati *Canti gitani e andalusi* e alle traduzioni pubblicate postume (si veda *supra*, nota 15), si ricordi la premessa a *Donna Rosita nubile* tradotta dalla moglie Albertina Baldo (Guanda, Parma, 1943, pp. 7-25) dove offriva un primo avvicinamento all'autore, il saggio sul teatro del 1946 (sul n. 5 di «La Rassegna d'Italia», pp. 30-39), e l'intervento sul primo sonetto, inedito, dell'*amor oscuro* uscito negli atti del convegno *L'«impossible/possible» di Federico García Lorca* (1989), poi ripubblicato in appendice all'ultima edizione Guanda dei *Canti gitani e andalusi* (1993, pp. 479-512).

26. Ben 1266 pagine: Guillén 1972.

27. Lo precisava nella sua risposta del 12 ottobre 1967 (Guillén – Macrí, 2004, p. 219). Il testo della Granados a cui si riferiva era naturalmente la *Antologia lirica. Testi editi e inediti* uscita nel 1955 dall'Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese.

28. Lettera de 5 ottobre 1967, in Guillén – Macrí 2004, p. 216.

29. Ivi, pp. 216 e 217. Anche in questo caso comunque aggiungeva particolari sulla composizione della poesia: «En Trégastel, durante el verano, escribí un poema largo, bastante caótico. De ahí proceden algunos fragmentos, trabajados después. Por eso *Cántico* se fecha así "Trégastel, Breñaña, 1919..." *Galán temprano*. Exactamente, 25 de agosto. A pesar de su brevedad, o mejor dicho, a causa de tal concisión, esos versos fueron revisados en Provins y Valladolid, 1923, especialmente el 29 de setiembre» (ivi, v. 217).

30. Lettere del 12 e del 21 ottobre 1967, ivi, pp. 220 e 221.

31. Che in effetti uscirono per i tipi della barcellonese Ariel nel 1976.

32. Come si legge in chiusura al lungo allegato che Guillén aveva aggiunto alla sua lettera del 9 ottobre 1972 (in Guillén – Macrí 2004, p. 328).

33. Era tra l'altro proprio a Alonso, che considerava un 'maestro', che Macrí aveva dedicato nel 1956 (appena assegnatagli la cattedra di Lingua e letteratura spagnola alla Facoltà di Magistero di Firenze) la lezione-prolusione intitolata *La stilistica di Dámaso Alonso*.

34. Biglietto postale del 26 giugno 1961 (*Un epistolario entre vida y poesía* 2024, p. 146).

35. Alonso 1962, p. 41.

36. Lettera del 1 de agosto 1961 (*Un epistolario entre vida y poesía* 2024, p. 148).

37. Il costruttivo confronto tra poeta e traduttore portava poi anche a esiti insperati, giacché Dámaso Alonso, spinto a rileggere i propri versi e variamente stimolato, talvolta arrivava perfino a proporre lui stesso la versione italiana di una poesia o addirittura a riscriverla in spagnolo, proponendo così delle varianti d'autore. Ho analizzato questi esempi nello studio preliminare e nelle note a questo epistolario.

38. Secondo l'endiadi «letteratura come vita» lanciata nel famoso saggio pubblicato su «Frontespizio» da Carlo Bo nel 1938.

39. Questa pagina manoscritta si trova tra le carte del fondo Macrí presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Ne avevo offerto la trascrizione in Dolfi 2004.

40. Si tratta di una versione coincidente con questa prima solo in parte (vv. 1-2 e 7-8). Si veda l'intera versione: «Era dolce, ridente, deliziosa. / La vita traboccava dalla vita. / Viveva giovinezza e la spartiva. / Bellezza è forza. Pungola amorosa. // Le ore, di volubile fortuna, / all'aria danno luce, chiaroscuro. / Il turgido presente va a un futuro / che può essere tutto oppure nulla. // E d'improvviso accadde assurda sorte, / dell'universo imperio casuale. / Dopo azzurro mareggio il maestrale / e come rima sempre pronta "morte". // E quella giovinezza – in armonia / col sole, con il bene ed il concerto / dell'Ordine – a un giardino andò deserto. / Fiore in fossa. La sorte che delira. // E noi... La nostra pena infine cinge / i suoi ritiri e lì chi fu perdura / consolando il vivente con dolcezza. / Continua a dire amor la sua parola» (*Poesia spagnola del '900* 1974, pp. 547 e 549). Solo poche varianti furono introdotte negli ultimi versi nella successiva edizione: al v. 18: «i suoi ritiri, ove chi fu perdura» e al 20 «Continua amore a dir la sua parola» (*Poesia spagnola del Novecento* 1985, p. 419).

41. Non la incluse invece in Guillén 1972.

Bibliografia

- AISPI 2025 = *Los primeros 50 años de AISPI (Associazione Ispanisti Italiani): fundadores y protagonistas recuerdan*, presentación de Renata Londero y Marco Presotto, Roma, AISPI Edizioni.
- Alonso 1962 = Dámaso Alonso, *Uomo e Dio*, Studio introduttivo e versione metrica di Oreste Macrí, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- Dolfi 2004 = Laura Dolfi, «*Consolando al viviente con dulzura*», *Breve nota su una traduzione inedita di Oreste Macrí*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, pp. 567-72.
- Dolfi 2021 = Laura Dolfi, *Un paese sognato: la Spagna di Vittorio Bodini*, Nardò (Lecce), Besa-Muci, pp. 87-116.
- *Un epistolario entre vida y poesía 2024* = *Un epistolario entre vida y poesía (1951-1984): Dámaso Alonso y Oreste Macrí*, edición de Laura Dolfi, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- *L'ermetismo e Firenze 2016* = *L'ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di Studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, vol. I. *Critici, traduttori, maestri, modelli*.
- *Federico García Lorca e il suo tempo 1999* = *Federico García Lorca e il suo tempo*, Atti del Congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni.
- Guillén 1972 = Jorge Guillén, *Opera poetica («Aire nuestro»)*, Studio, scelta, testo e versione a cura di Oreste Macrí, Firenze, Sansoni.
- Guillén - Macrí 2004 = Jorge Guillén – Oreste Macrí, *Cartas inéditas (1953-1983)*, Edición al cuidado de Laura Dolfi, Con un estudio preliminar sobre *Guillén e Italia*, Valencia, Pre-textos.
- Macrí 1972 = Oreste Macrí, *Lo spazio domestico di Ercole Ugo D'Andrea*, in «L'albero», XVII, 48, 1972, pp. 99-114.
- Macrí 1996 = Oreste Macrí, *Studi ispanici*, I. *Poeti e narratori*, II. *I Critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, voll.2.
- Macrí 1997 = [Oreste Macrí, intervista], a cura di Paolo Di Stefano, in «Idra», Semestrale di letteratura, VIII, 16, pp. 212-19.
- Macrí 1999 = *Il teatro di García Lorca tradotto da Oreste Macrí (versioni inedite)*, a cura di Laura Dolfi, in *Federico García Lorca e il suo tempo 1999*, cit., pp. 487-662.
- Macrí 1999a = *Messaggio di Oreste Macrí*, in *Federico García Lorca e il suo tempo 1999*, cit., pp. 11-14.
- Macrí 2002 = Oreste Macrí, *Scritti d'arte, Dalla materia alla poesia*, a cura di Laura Dolfi, con uno studio di Donato Valli, Roma, Bulzoni.
- Macrí 2007 = Oreste Macrí, *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, Introduzione e cura di Monica Savoca, Firenze, Leo Olschki.
- *Per Oreste Macrí 1996* = *Per Oreste Macrí, Atti della giornata di studio, Firenze, 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni.
- *Poesia spagnola del '900 1974* = *Poesia spagnola del '900*, Introduzione, biobibliografia, Versione e note a cura di Oreste Macrí, Milano, Garzanti, voll. 2.

- *Poesia spagnola del Novecento* 1985 = *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di Oreste Macrí, Milano, Garzanti, voll. 2.
- *Tradurre il Novecento* 2014 = *Tradurre il Novecento. Antologia di inediti*, a cura di Laura Dolfi, Parma, MUP.