

«A FUTURA MEMORIA»:  
ORESTE MACRÌ E LA POESIA SPAGNOLA

Maria Lucia Zito

*L'innamoramento' per i poeti spagnoli*

Oreste Macrì pubblicò nel 1938 sulla rivista fiorentina «Letteratura» una nota su una poesia di Rafael Alberti.<sup>1</sup> Egli, già critico letterario nonostante la giovane età, decise da questo momento in poi di puntare la sua attenzione sui contemporanei, di cui comunque in passato si era già occupato.<sup>2</sup> I poeti spagnoli del primo Novecento sono giunti da poco in Italia, attraverso le versioni delle loro poesie, pubblicate sulle riviste<sup>3</sup> ed è soprattutto

---

<sup>1</sup> Cfr. R. ALBERTI, *Poesie*, versione di L. PANARESE e nota di O. MACRÌ, in «Letteratura», Firenze, 9, 1938.

<sup>2</sup> Tra gli scritti fondamentali citiamo in ambito italianista e romanzo *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (Vallecchi, Firenze 1941), *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (Vallecchi, Firenze 1956), *Realtà del simbolo, Poeti e critici del Novecento* (Vallecchi, Firenze 1968), *Due saggi. Il demonismo della poesia di Montale. Teoria dell'edizione critica* (Milella, Lecce 1977), *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al Manzoni iberico* (Longo, Ravenna 1980), *La poesia di Quasimodo*, Sellerio, Palermo 1986, *Studi sull'ermetismo. L'enigma nella poesia di Bigongiari* (Milella, Lecce 1988), *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua* (Le Lettere, Firenze 1990), *Pasolini romanziere di "una storia italiana"* (Le Lettere, Firenze 1993), *Il cimitero marino di Paul Valéry* (Sansoni, Firenze 1947).

<sup>3</sup> Per citarne solo una ricordiamo «Prospettive», 10, 15 ottobre, 1940, pp. 20-22.

Lorca ad essere tradotto e pubblicato quando la commozione per la sua prematura morte è ancora cocente.

Il critico scrive le recensioni del Lorca tradotto da Carlo Bo, poi apparse su «Prospettive» nell'ottobre del 1940. «La grande avventura delle letterature moderne», scrive Macrì, corrisponde alla «ricerca di un'Europa più vera, attraversata dal Simbolismo in Francia e dal Modernismo in Spagna».<sup>4</sup> L'interesse suscitato è enorme e distoglie la critica letteraria italiana dall'abusata triade D'Annunzio, Carducci, Pascoli e dai Crepuscolari, donandole finalmente una vocazione cosmopolita. Macrì definisce 'azionismo letterario' il ruolo di formazione e mediazione dovuto alla traduzione di testi poetici stranieri. La pubblicazione di antologie di questo tipo segna, in quel momento storico, il passaggio della traduzione da mezzo divulgativo a mezzo comparativo. Come dichiara egli stesso, ben presto «l'ispanofilia si convertì in ispanismo»<sup>5</sup>. Ma come nacque il suo ispanismo? Certamente con la

---

<sup>4</sup> O. MACRÌ, *La stilistica di Dàmaso Alonso*, in ID., *Studi ispanici*, II, a c. di L. DOLFI, Liguori, Napoli 1996, p. 193.

<sup>5</sup> In MACRÌ, *Storia del mio Machado*, in ID., *Studi ispanici*, I, pp. 196-197. A questo proposito Falqui rimproverava ai critici traduttori (Carlo Bo, Luzi, Bigongiari, Parronchi per i francesi, Leone Traverso per i tedeschi, Baldi e Bertolucci per gli inglesi, Poggioli e Landolfi per i russi, Panarese per i portoghesi, Jacobbi per i brasiliani, Sereni dei poeti americani, Vittorini e Pavese dei narratori, Cassola di Joyce e Sanesi di Eliot) di aver influenzato con le loro versioni metriche la poesia del dopoguerra (MACRÌ, *La stilistica di Dàmaso Alonso*, in op. cit., p. 193). Inoltre Macrì aggiunge: «Le nostre antologie, compresa la mia *Poesia spagnola del Novecento*, immisero nella corrente della giovane poesia spiriti e metri nuovissimi, dell'espressionismo, del creazionismo, del surrealismo, in particolare della triade Lorca-Alberti-Aleixandre, al punto che Falqui rampognò uno "stile di traduzione" nei giovani poeti che antologizzò» (MACRÌ, *L'ispanismo a Firenze*, in op. cit., p. 282). Per una enunciazione della teoria generazionale, ovvero l'influenza che, secondo Macrì, i diversi poeti delle *generaciones* hanno avuto gli uni sugli altri, si veda

Guerra Civile Spagnola, in corrispondenza della morte di Lorca, quando Bo tradusse il celebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Successivamente Macrì tradusse *l'Ode a Salvador Dalì*, basandosi su un testo di Eluard, prestatogli da Carlo Bo. Dunque i francesi furono intermediari nell'introdurre la poesia spagnola in Italia<sup>6</sup>.

In un'intervista Macrì commenta così la questione:

Il nuovo ispanismo italiano deve la sua nascita alla prima ispanofilia della mia generazione, antesignano e battistrada Carlo Bo. Nel nostro ambito si svolse l'ispanismo di Vittorio Bodini, penetrato nell'intimo della sua poesia.<sup>7</sup>

Il critico di Maglie era solito frequentare il Caffè San Marco durante gli anni 1936-1940, sito di fronte alla fiorentina Facoltà di Magistero dove studiava, con amici, poeti e critici contemporanei. Il *gotha* fiorentino si spostò in seguito presso le "Giubbe Rosse" e, scrive Macrì, il gruppo del Caffè San Marco si congiunse con quello, quindi con Montale, Gadda, Contini ed altri, contribuendo alla fondazione della rivista «Letterature».<sup>8</sup>

L'innamoramento letterario di Macrì si consolida dopo la lettura

---

MACRÌ, *La teoria letteraria delle generazioni*, a c. di A. DOLFI, Cesati Editore, Firenze 1995.

<sup>6</sup> Cfr. Intervista a Oreste Macrì, in G. TABANELLI, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Garzanti, Milano 1986, p. 82. Macrì sottolinea: «Bo produsse velocemente i saggi sui maggiori poeti delle generazioni del modernismo-novantotto e del 25, cioè della generazione di Guillèn, Lorca, Salinas, Alberti, ecc., che raccolse nei [...] *Lirici spagnoli* [...] modello delle scelte la famosa antologia di Gerardo Diego» (Ibid.).

<sup>7</sup> Ibid., p. 83.

<sup>8</sup> Questa notizia è contenuta in MACRÌ, *Memoria del mio decennio parmense*, (1942-1952), in «Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel '900», Atti del Convegno (Parma, 23-25 maggio 1991), a c. di P. LAGAZZI, Guanda, Parma 1994, pp. 297-320.

che Carlo Bo fa del *Llanto per Ignacio* al pubblico di amici riunito appunto presso le “Giubbe Rosse” nel 1939. L’incalzante ritmo poetico della composizione, l’impatto della notizia diffusa nel 1936 della fucilazione del Poeta e la certezza per Macrì di trovarsi di fronte ad un testo senza echi del passato, completamente nuovo, destano in lui la sensazione di aver fatto una grossa scoperta. Lo stesso Macrì ritornerà più volte sull’episodio della lettura del *Lamento*, come se ciò costituisse un’iniziazione. Egli ricevette in prestito da Montale l’Antologia di Gerardo Diego e quindi lo strumento per addentrarsi nel campo della conoscenza dei poeti ispanici. Presto il critico eleggerà dunque i suoi poeti preferiti, anche se non smetterà mai di studiarli tutti, e Machado, Guillèn, Lorca diventeranno oggetto di pubblicazioni, di cui è nota l’importanza.

Il lavoro di Macrì critico, da ora in poi, andrà di pari passo con la lettura e la traduzione di tali poeti, le cui opere arrivano in Italia con decenni di ritardo. La sua indagine sulla Generazione poetica di fine Ottocento si muove unitamente all’analisi di quella degli anni Venti. Macrì, fra l’altro, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, viaggerà spesso in Spagna, dove incontrerà Diego, Alonso, Bousoño, mentre conoscerà Guillèn e Alberti durante il loro esilio a Parigi.

Ma cosa accadeva in Spagna mentre in Italia si traducevano e commentavano i versi dei poeti di quella terra?

Per la prima volta dagli inizi del secolo diciassettesimo s’incontrarono in Spagna, intorno agli anni ’20, un gruppo di eminenti talenti lirici: Jorge Guillèn, Pedro Salinas, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, il vincitore del Premio Nobel Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Damaso Alonso, Gerardo Diego ed altri.

Da un punto di vista culturale, la *generaciòn* del ’27 rappresentò un’occasione unica, nella quale le impressioni dominanti erano un’attitudine alla noncuranza delle Avanguardie e l’illusione dell’arte modernista mista all’ottimismo del Vecchio Continente fra le due Guerre. In Spagna quest’atmosfera fiorì in modo effimero in

un ambiente ricco di fermenti culturali e politici, creatosi in seguito alla proclamazione della Seconda Repubblica. I giovani artisti si sentirono entusiasti per il mondo del cinema<sup>9</sup> a causa della rottura di quest'arte con la borghesia, nell'illusione di una rivoluzione politica ed estetica. Qualche anno più tardi, tali poeti patiranno le tremende ferite della Guerra Civile. Lorca verrà assassinato dai nazionalisti e la sua drammatica morte simbolizzerà quella di tutta una generazione creatrice. Alberti, Cernuda, Salinas, Guillèn si videro invece costretti all'esilio. La loro poesia, che aveva portato la lirica spagnola all'ideale di perfezione della «poesia pura», diventò meno spirituale e più intimista.

*Dalla lettura di Diego alla creazione di 'Poesia spagnola del Novecento'*

L'Antologia macriana *Poesia spagnola del Novecento* si può considerare come la prima opera completa di questa fase della letteratura ispanica. Tale antologia offrì al lettore italiano la novità di aprire una pagina della letteratura del Novecento spagnolo, fino ad allora esclusivamente oggetto di alcune traduzioni di testi comparsi, in maniera sparsa, su rivista. Essa propose per la prima volta, antologizzati, i testi originali, con traduzione a fronte, arricchiti di profili critico-biografici, ma l'opera era ben lontana dall'essere una compilazione di testi poetici commentati, poiché la sua densa struttura critica la poneva su di un piano metodologicamente diverso. Macri, profondamente immerso nella materia di cui si occupa, scinde le poesie, scorporandole, ai fini di

---

<sup>9</sup> In particolare, l'*intelligentia* spagnola del momento identificò nel film *Luci della ribalta* di Charlie Chaplin un manifesto di quel cinema chiamato in seguito neorealista.

una critica comparativa. La sua grande conoscenza della materia, unitamente ad uno spiccato senso critico, fece sì che nell'Antologia si avvertisse per la prima volta un metodo. L'Antologia non racconta, ma propone una selezione, stabilendo un percorso critico non ancora delineato a quel tempo in Italia. Il suo punto di vista sulla Generazione del '98 e sulle sue possibili eredità di quest'ultima riguardo a quella successiva, è particolarmente innovativo. Contrariamente alla presa di posizione della critica spagnola contemporanea, egli sostiene l'inscindibilità delle due generazioni. Novantotto e Modernismo sono le due anime di una poetica comune agli uni e agli altri. Detto questo, Macrì privilegiò nella sua Antologia alcuni fra i tanti poeti: «Machado e il sentimento del tempo, Unamuno e i suoi miti, il contributo di Dario, la parola di Jiménez, il 'contenuto puro' di Salinas, il Surrealismo di Alexandre, la poesia pura di Guillén».<sup>10</sup>

Essendosi occupato per più di un trentennio del Novecento spagnolo, il critico pone fra l'altro l'accento sui poeti della prima e della seconda generazione poetica, identificando nella Generazione del '25 una «funzione mediatrice»,<sup>11</sup> e assimilatrice di tempi e modalità poetiche di mezzo secolo, ovvero dal 1898 al 1940, funzione esercitata da ciascuno di tali poeti negli scritti e nell'insegnamento. Macrì ritiene che nessun'altra poesia del Novecento viva, quanto quella spagnola, della natura aristotelica di animale organico e perfettamente continuo. Qui il riferimento è alla *unità di sangue, terra e forma* che Macrì rileva in questa poesia, prendendo a prestito le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Il concetto di univocità di tale poesia sarà, infatti, uno dei cardini della critica macriana, tesa alla dimostrazione della concordanza di temi e di spirito nella poesia della Generazione.

---

<sup>10</sup> L. DOLFI, *Premessa* a MACRÌ, *Studi ispanici*, I. *Poeti e narratori*, II. *I critici*, a c. di L. DOLFI, Liguori, Napoli 1996.

<sup>11</sup> MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, Guanda, Parma 1952, p. 8.

Il lettore si trova dunque di fronte ad un'opera che raccoglie il meglio della produzione poetica tra fine secolo e metà di quello seguente, tratteggiando il percorso di una generazione che ancora non ha fatto in tempo a celebrare se stessa. Infatti se l'antologia di Gerardo Diego raccolse nove tra i principali poeti attivi in quegli anni, ne escluse almeno altrettanti in base a criteri su cui non ci soffermeremo. Essa, a causa della contemporaneità tra la pubblicazione dell'antologia e gli scritti poetici, non regalò ai poeti inclusi la connotazione di generazione. L'antologia non fu pertanto celebrativa, ma militante, ed ebbe il grande merito di divulgare tale poesia varcando i limiti nazionali. Ma che cosa si cercava attraverso la letteratura europea? Si era alla ricerca della dialettica inesplorata fra tradizione e innovazione, «una possibilità di riprendere il discorso dove era stato interrotto dalle avanguardie». <sup>12</sup> Per fare un esempio, il surrealismo fu diffuso da Carlo Bo, rivisto e filtrato attraverso una sorta di spiritualità, sottraendolo al 'buffo' e al 'gioco', tipico di un genere ad uso e consumo della società borghese (vedi Pirandello). <sup>13</sup>

Anche le diverse personalità artistiche di cui si occupa Macri nei suoi lavori critici s'incontrano e si fondono in una comunione di spiriti e d'intenti. Antonio Machado s'inoltrò nelle "galerias" dell'anima; Juan Ramon cercò di ricostruire la 'bellezza universale': l'invenzione linguistica di quest'ultimo scaturisce direttamente dalla coscienza personale dell'essere e del vivere. Egli non gioca come Mallarmé e Valery con il demone moltiplicato

---

<sup>12</sup> Intervista a Oreste Macri, in TABANELLI, *Carlo Bo...*, cit., p. 76.

<sup>13</sup> Cfr. TABANELLI, *Carlo Bo...*, cit., p. 76. Nella stessa intervista Macri aggiunge: «Il filo della tradizione è stato reciso di volta in volta dal neorealismo, dalle neo-post e trans avanguardie del formalismo, dallo strutturalismo e dalla semiologia, fino alla critica materialistica [...]; strumentazioni totalmente aliene dalla nostra gloriosa tradizione critica e storiografica» (Ibid., p. 85).

della psiche, che gli ha ispirato malinconia e tristezza. Con Ruben Dario, mediatore della lezione simbolista, si raggiunge l'unità ispanica della poesia e si inizia qualcosa di essenzialmente nuovo. Nella coscienza poetica spagnola di Juan Ramon e degli altri poeti, le cose della patria diventeranno cose della poesia. Il concetto di patria è esteso da patria reale a patria dell'anima.

Machado alimentava la poesia con la prosa di meditazione e di poetica, ponendo al centro della sua poetica il sentimento del tempo.<sup>14</sup> La Castiglia machadiana non è la landa desolata eliotiana, ma due patrie concidono in essa: «la coincidenza è epica, umana [...] tradizione presente, passato concentrato nel sussulto del presente».<sup>15</sup>

Negli anni di Machado a Segovia maturò ed esplose, intorno al '26, il Vanguardismo poetico spagnolo, con cui si suole designare il vasto e complesso movimento della Generazione del '25, nei suoi aspetti più polemici e rivoluzionari, dall'Ultraismo al Creazionismo, dal Neo-popolarismo e Neo-primitivismo alla poesia pura e «deeshumanizada».

Nessuna generazione, né gruppo poetico ha ricevuto un'attenzione antologica tanto insistente e costante nel tempo. Tale attenzione si è andata incrementando negli ultimi anni. All'inizio tutto partì da un titolo e da un autore, Gerardo Diego, con la sua famosa *Antologia*, di cui si hanno due edizioni: 1932 e 1934. L'*Antologia* è uno dei libri più importanti per la storiografia della letteratura spagnola. Nel dire 'antologia', comunemente ci riferiamo oramai al libro che nel 1932 il poeta di Santander pubblicò per l'editore Signo de Madrid con il titolo di *Poesía española. Antología 1915-1931* e con il sottotitolo *Selección de sus obras publicadas e inéditas por*

---

<sup>14</sup> Sorge spontaneo il paragone con il poeta per eccellenza del 'sentimento del tempo', Giuseppe Ungaretti.

<sup>15</sup> A. MACHADO, *Poesie*, cura e trad. di O. MACRÌ, Lerici Editori, Milano 1957, p. 122.

*Gerardo Diego*. La seconda edizione del 1934, pubblicata dallo stesso editore, ebbe il titolo di *Poesia spagnola. Antologia (Contemporaneos)*, mantenendo lo stesso sottotitolo della precedente opera.

Gerardo Diego, fra l'altro, compì la più influente delle operazioni critiche, le quali diventeranno il riferimento della storia della poesia del Ventesimo secolo in Spagna. La sua pubblicazione non verrà valorizzata solo per la novità, effettivamente riscontrabile, ma anche per le polemiche sorte intorno ad essa e per la diserzione di Juan Ramon Jiménez, che si rifiutò di comparire nella seconda delle edizioni.<sup>16</sup>

La prima lettura che Macrì fece dell'antologia di Gerardo Diego si può far risalire agli anni fra il 1939 e il 1942 e precisamente al tempo in cui il critico ebbe in prestito, come già accennato, l'antologia da Eugenio Montale. Immaginiamo, supportati in ciò dalle testimonianze di Macrì, l'ambiente fiorentino di quegli anni, in cui il fervore per la traduzione di testi stranieri ancora poco noti in Italia o addirittura sconosciuti (è il caso degli spagnoli), forniva ai vari critici una notevole mole di lavoro, i cui esiti non erano prevedibili. Lo stesso Macrì ci dice di aver preso in esame l'antologia di Diego nel corso di alcuni anni ed è probabile che la sua iniziazione alla poesia spagnola sia riconducibile a tale lettura. Macrì rivolge «un alto elogio alla generazione del '25»,<sup>17</sup> di cui mette in risalto, tra l'altro, la funzione mediatrice. Il critico intende trasmetterci il concetto di mediazione della Generazione del '25, intesa come l'attitudine di tali poeti a portare nella poesia del Novecento, attraverso i loro scritti critici, nelle riviste con cui collaborarono, le correnti ed i movimenti europei. Mediazione, in

---

<sup>16</sup> La polemica fu suscitata dall'esclusione di alcuni poeti e dall'inclusione di altri, cosa che Jiménez non perdonò a Gerardo Diego. Un nome per tutti: Ruben Dario, escluso dalla prima, ma incluso nella seconda edizione.

<sup>17</sup> MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 8.

questo senso, vuol dire veicolare il Simbolismo francese e non solo, divulgandolo in terra spagnola. La domanda che ci poniamo è questa: come mai gli intellettuali del momento ed i poeti non sentirono l'influenza delle grandi correnti di fine Ottocento? La risposta è nota a chiunque conosca la famosa impenetrabilità della terra spagnola, risaputamente ostile a qualsiasi dettame proveniente dall'estero, in particolar modo dalla vicina Francia. L'antifrancesismo della Castiglia ha ragioni storiche profonde, che sono insite nella morale e nell'indole del castigliano, da cui evidentemente i poeti spagnoli non erano immuni, argomento che verrà approfondito nella parte conclusiva di questo saggio.

Dal Romanticismo e dai simbolisti derivano gli spunti al rinnovamento della poesia spagnola: riguardo all'influsso del primo possiamo ritenere insolito il lento propagarsi che ebbe in terra castigliana, ricordando il rapido e rumoroso propagarsi del Romanticismo in Europa. In realtà esso arriva in Spagna con molto ritardo e trova in Espronceda un rappresentante, che però non s'identifica con il Romanticismo primitivo, ma contamina due generi diversi: l'epica cavalleresca ed il romanzo storico. L'universo dei personaggi di Espronceda è lo stesso di Walter Scott, di Byron e di Victor Hugo. Si tratta di una lirica nuova per la Spagna, che rompe con il nazionalismo iberico e dimostra che la poesia non è solo esercizio stilistico. Infatti con l'opera *El estudiante de Salamanca* del 1839, egli scriverà qualcosa che rappresenta la sintesi perfetta fra letteratura tradizionale e poesia sociale. Viceversa e, allo stesso modo, un'altra opera, *El diablo mundo* (1839-1840), rappresenta l'espressione di un 'mal de siècle', anticipando il modernismo e combinando in un nuovo sistema metrico versi e strofe. L'uso delle ottave, fino ad allora riservato all'epopea, sarà ripreso da Jiménez.

Raggiunge risultati paragonabili a quelli dei grandi interpreti romantici del momento, ma ben presto scade nel costumbrismo. L'inversione di tendenza si realizza con Gustavo Adolfo Bèquer.

Grazie a lui, il Romanticismo poetico spagnolo si affina e assume i connotati del Simbolismo e dell'Impressionismo, in modo piuttosto veloce, contrariamente alla tradizionale lentezza assimilatoria della Castiglia. Con Bèquer tempo e spazio in poesia scoprono significati nuovi; il *pathos* romantico ricopre le forme espressive. La presenza di Bèquer nell'Ottocento fu il maggior esempio a cui i poeti del Novecento guardarono, in quanto rappresentava il possibile *trait d'union* con il Simbolismo francese. Ben presto si cercò l'ispanizzazione di tale movimento, altrimenti inaccettabile per il noto protezionismo letterario della Spagna. Fu Ruben Dario l'artefice di questa mediazione letteraria, il quale durante i suoi viaggi parigini in cui conobbe Verlaine, entusiasta dell'opera di Góngora, permise a Dario, tornato in Spagna, di coinvolgere il 'circolo poetico' in questa doppia trasmissione culturale. In tale momento la poesia spagnola è e si riconosce nella cosiddetta 'generazione del '98': Machado, Unamuno e Jiménez ne sono i maestri. Ruben è «l'astro del post-romanticismo americano».<sup>18</sup> L'America latina aveva preso dalla Francia gli influssi del Romanticismo e del Naturalismo, grazie ai viaggi che gli scrittori compivano in Europa. Ruben fu acclamato maestro da una parte della Generazione del '98, ma non fu solo questo, poiché egli rappresentò il ponte tra il Simbolismo francese e la nascente poesia spagnola. Si tratta del Dario «fulgidamente evaso dalle pastoie del decadentismo, come il migliore D'Annunzio dell'*Alcyone*, concreto nell'elezione simbolista dell'idea-verbo».<sup>19</sup> D'Annunzio, come Dario, trasfigura e traduce musicalmente sensazioni, impressioni e immagini, scardinando il lessico, la sintassi e il metro tradizionali, al fine di conseguire le massime vette della suggestione panico-naturalistica.

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 23.

<sup>19</sup> Ibid., p. 26.

Ruben Dario, nei suoi due soggiorni in Spagna, datati 1892 e 1898, attraverserà i cieli della poesia spagnola «come una meteora»,<sup>20</sup> suscitando entusiasmo e delirio fra i pochi eletti, in una fase in cui il mondo poetico era accademicamente dilaniato dalle polemiche intorno all'adesione o alla sconfessione del Modernismo. Sull'orlo del tramonto della loro poetica i grandi maestri del passato risorgono, solidarizzano intorno al grande maestro nicaraguense, portatore degli ultimi effluvi della poetica simbolista. Antonio Machado e Juan Ramon Jiménez ne riconosceranno l'indiscusso magistero, senza che ciò determinasse in qualche modo l'oscuramento di quest'ultimo, lo stesso che in seguito fece conoscere alla *Institución*<sup>21</sup> l'opera di Dario.

La lezione di Dario attraverso Ramon e Machado restò da quel momento in poi nella poesia spagnola, sino all'avvento della Generazione del '25.

Quando Macrì elaborò l'Antologia della poesia spagnola,<sup>22</sup> essa venne aperta con il nome di Dario, ispirandosi all'esempio di Diego. Come già accennato, tuttavia, Dario non comparve nella prima edizione della *Poesia española*, bensì solo nella seconda. Ed è curioso ricordare che intorno a tale esclusione nacque una *querelle* letteraria, ispirata da Juan Ramon Jiménez. Quali sono le motivazioni che indussero Diego ad escludere dalla sua antologia Ruben Dario? Le ragioni fondamentali stanno nel presunto 'anacronismo' della poesia di Dario, connesso alla prossimità del poeta con la generazione del '98, e nell'estraneità geografica del lirico nicaraguense. A questo Jiménez obietta che Unamuno aveva più anni di Ruben ed era stato incluso, e che, inoltre, Dario, nonostante straniero, era stato l'autentico rinnovatore del concetto

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 27.

<sup>21</sup> Si tratta della *Istitucion libre de enseñanza* di Francisco Giner de los Rios, presso cui lo stesso Jmenèz aveva insegnato.

<sup>22</sup> MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit.

poetico, al punto di diventare «verdaderamente español».<sup>23</sup> A questo potremmo aggiungere l'atteggiamento ambivalente di Jiménez, rispetto a tale questione, nel senso che il grande maestro considerava con molto affetto i giovani, ma ne temeva, in un certo qual modo, l'avanzata.

Macrì fa riferimento ripetutamente alla poetica di Juan Ramón, sottolineando quanto le cose della patria divenissero cose della poesia, seguendo il concetto di patria reale e patria dell'anima. Il riferimento è all'ispanicità della poesia, un discorso ampio che include il percorso della poetica ispanica fra Ottocento e Novecento, nel suo intento di proteggersi da infiltrazioni esterne, rielaborando concetti, nozioni e insegnamenti che arrivavano d'Oltralpe. Tale rielaborazione necessitava di schemi parnassiani, cui i poeti attingessero, nella prefigurazione di proseguire un discorso ispanico, ma al contempo universale.

L'universo machadiano risponde per vari anni a questa necessità di ispanizzare la nuova poesia: sappiamo quanto fondamentale sia il concetto di patria trasferito sul piano poetico, comunque svincolato dal patriottismo di maniera. Machado fa riferimento agli «esseri soriani»,<sup>24</sup> montagne, strade di emigranti verso il mare, greggi transumanti, vecchie ombre di numi ed eroi della patria, erranti su di un frammento di pianeta. La Castiglia machadiana non è la landa desolata eliotiana, ma due patrie concidono in essa: Castiglia, in quanto terra di adozione del poeta; Andalusia, in quanto sua terra natale.

Tema centrale della poesia machadiana è l'acuta percezione di essere ed esistere: consapevolezza del proprio tutto e del proprio nulla, sulla scia del pensiero 'puro' romantico da Novalis a

---

<sup>23</sup> In J. GUERRIERO RUIZ, *Juan Ramon de viva voz*, in «Insula», Madrid 1961, pp. 105-106.

<sup>24</sup> Soria era la città natale di Machado.

Verlaine; trasparenza e spessore del sogno e della realtà. La poesia – scrive Machado nel 1924 in *Reflexiones sobre la lirica* – «aspira all'espressione pura del subcosciente, invocando le potenze oscure, alle radici più sotterranee dell'essere».

Nella *Poética* del '31 la poesia è definita dallo stesso Machado «parola essenziale nel tempo». Antonio Machado s'inoltrò nelle «Galerias» dell'anima, mentre Juan Ramon cercò di ricostruire la bellezza universale. Al centro della poetica machadiana è il 'sentimento del tempo', nucleo della poetica novecentesca, nel quale il poeta esprime la singolarità temporale dell'immagine nell'istante in cui «il tempo vitale del poeta coincide con la sua puntuale vibrazione».<sup>25</sup> Nella rima si coniuga la sensazione con il ricordo, l'emozione temporale del poeta esprime e restituisce la figura amata nell'*hic et nunc*. Possiamo collegare questa particolare dimensione temporale, in cui la poesia e i suoi temi conduttori vengono inseriti, al 'sentimento del tempo' ungarettiano,<sup>26</sup> dove, accanto al mutamento stilistico consistente nella sostituzione delle parole singole «con costruzioni sempre più complesse e ardite»,<sup>27</sup> compaiono riflessioni sul tempo, sulla morte e temi anche espressamente religiosi, meditativi, che hanno preso il posto di una poesia dalle «sensazioni concrete», caratteristica della prima raccolta poetica.<sup>28</sup> Un ulteriore parallelismo fra i due poeti è rintracciabile nel solipsismo machadiano, che sfocia nella «percezione planetaria, sfasamento tra tempo della natura e tempo del cuore, lo sforzo di temporalizzare lo spazio, incanto e angoscia degli altri uomini e della natura che non ci conoscono, quanto più

<sup>25</sup> MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., pp. XVIII-XIX.

<sup>26</sup> Macrì si è occupato a più riprese di Ungaretti, ma in maniera monografica soltanto nel *Lungo tempo ungarettiano. Materiali di studio*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1989.

<sup>27</sup> G. RABONI, *Introduzione* a G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* (1914-1960), Mondadori, Milano 1988, p. 6.

<sup>28</sup> Ci riferiamo all'*Allegria* (1914-1919).

noi li conosciamo: sono motivi tipici del Novecento, che si svolgeranno in Eliot, Valéry, Montale». <sup>29</sup> L'ossessione fondamentale di Machado consiste nella «eterogeneità dell'essere, problema annoso fino all'ossessione dell'apocrifo». <sup>30</sup>

La prima opera machadiana, fra l'altro, appare intrisa di connotati e contenuti alla maniera arabo-andalusa, come accade per esempio nell'illuminante lirica *Fantasia de una noche de abril*.

Dal punto di vista delle ascendenze letterarie di questa fase, ci possiamo riferire ad un'allusione di Garcia Lorca in cui egli dice:

Giardini crepuscoli di quell'età sentimentale e drammatica [...], Presto sparirà il giardino. Bisogna cancellare le opere degli altri secoli [...]. È triste [...] ma la festa galante è cessata. Le carrozze fredde della morte hanno portato i cavalieri e le antiche dame nell'altro regno [...], lo stagno si è intorbidito e i cigni se li sono mangiati fritti in un giorno di fame i successori di quelle famiglie meravigliose. <sup>31</sup>

Anche Oreste Macrì indaga il campo della poesia moresca: la analizza nel primo Machado, ritenendola anche un'eredità di Dario, non negandone l'ibericità. Lo stesso critico ci dice che il vero poeta Dario è quello che tanto ammirarono Juan Ramon e i fratelli Machado. La lezione dariana attraverso di essi rimase impressa nella poesia spagnola, un concetto, quest'ultimo, espresso da Macrì in *Poesia spagnola del Novecento*. Ci dice ancora che tale lezione fu seguita non per il suo naturalismo tropicaleggiante e neanche per il mitologismo che spazia dallo «svenato candore dei cigni ai nudi mulièbri», <sup>32</sup> ma per l'armonia verbale che c'è in ogni verso.

---

<sup>29</sup> MACHADO, *Poesie*, cit., p. 121.

<sup>30</sup> Ibid., p. 122.

<sup>31</sup> In A. MELIS, *Federico Garcia Lorca*, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 14-15.

<sup>32</sup> MACRÌ, *Poesia spagnola del Novecento*, cit., p. 25.

### *García Lorca fra letteratura popolare e Surrealismo*

Nel secolo diciannovesimo ci fu la più chiara espressione della ‘mentalità andalusa’, nei romanzi e nelle rappresentazioni che i saltimbanchi facevano nelle feste spagnole di paese. Questi giullari del mondo ottocentesco sono personaggi importanti della letteratura castigliana: ciò si giustifica in parte con il fatto che l’Andalusia dava il tono alla letteratura più di ogni altra regione della Spagna. Il Sud della Spagna conserva infatti, al pari di nessuna altra regione, il gusto per il concetto, per la parola e per la mescolanza del senso eroico della vita con qualcosa di morboso e sacrificale. Le carceri e i presîdi sono sempre stati oggetto di allusione nella poesia popolare andalusa, dando nome a un genere denominato *carceleras*. Motivi conduttori della poesia popolare andalusa sono il *torero*, considerato sempre come un eroe e come una specie di santo; le invocazioni alla *Vergine del Carmine*, con cui quasi tutti i componimenti iniziano; la descrizione dettagliata di adulteri, incesti e violenze, che vengono scoperti sempre attraverso la stessa strada, ossia il turbamento della donna adultera, oppure la razionalità e il sentimento espresso da uomini travestiti da animali. Questo fondo di antica letteratura popolare è stata rivalutata in chiave moderna grazie all’azione personale di García Lorca. Egli riteneva che se gli spagnoli non sentivano la bellezza di tali temi, non erano legittimamente spagnoli.

Tali elementi nativi e pittoreschi, d’altro canto, furono ancorati all’*humus* poetico dell’opera dallo stesso Lorca, suscitando da parte della critica a lui contemporanea l’idea che la sua poesia fosse impregnata di *andalusismo*. Si andò poi ben oltre, creando il mito di un Lorca essenzialmente gitano, da cui le accuse di gitanismo, che il poeta puntualmente ricusò nel corso di conferenze e convegni. L’*andalusismo* di Lorca si manifesta non come

riferimento esplicito ad un paesaggio o ad un ambiente, ma come evocazione di un'atmosfera di particolare intensità patetica, dove i sentimenti sono vissuti con una partecipazione fisica esasperata.

Compare nella sua pienezza l'associazione tra il mito dell'Andalusia e quello della morte, che impronterà di sé gran parte della produzione lorchiana.

Macrì parlerà di tematica andalusa, cioè di una poesia in cui i motivi folklorici e le descrizioni paesaggistiche dell'Andalusia fungono da trama poetica. L'opera di García Lorca è ode, inno ed elegia, in perpetua tensione per la creatura. Il *marinero*, il *gitano*, la *bimba affogata nel pozzo*, il *torero*, il *negro*, il *mariquita* sono personaggi del suo universo lirico. Ascende al pathos dell'umano il *Lamento per Ignazio*, dove mito e cronaca si stilizzano.

A questo proposito Macrì commenta:

L'arte di Lorca è sempre condizionata dalla sua terra, cioè dalla "terra". Questa è norma di tutto il suo umano itinerario, andaluso, gitano e flamenco ovunque egli dimorasse; generosissimo, impavido, nel trasfigurare e miticizzare secondo tutte le retoriche moderne dell'espressionismo, del surrealismo, dell'ermetismo, ma in definitiva, nel fondo, ancora e sempre andaluso, gitano e flamenco, così a Parigi come a New York, in Galizia come nelle Antille.<sup>33</sup>

La poesia di Lorca, dunque, sarebbe basata su di una cosmologia elementare, legata ai miti della terra andalusa, un modello epico connesso con tre elementi fondamentali: l'*Andalusia*, i *gitani*, il *flamenco*. Secondo Macrì, il terzo elemento appare dominante nell'opera lorchiana, quasi si tratti dell'anima della Spagna, equivalente de "lo español", ossia ciò che è propriamente vicino all'indole e alla natura spagnole. In definitiva,

---

<sup>33</sup> MACRÌ, *Introduzione* a F. GARCÍA LORCA, *Canti gitani e andalusi*, VI<sup>a</sup> edizione riveduta e corretta, a c. di MACRÌ, Guanda, Parma 1958, p. 18.

“lo flamenco”, nelle parole di Macrì, determina «la qualità specifica dell’esecuzione artistica, la sua purezza, il suo elemento tellurico, autentico, nativo, ‘castizo’». <sup>34</sup>

Macrì, inoltre, insiste sulla consistenza irrealistica del tempo lorchiano, un tempo “senza storia”, perché il fulcro tematico della poesia è rappresentato essenzialmente dal “foco della passione”, punto di partenza ed arrivo di tutte le figure retoriche e delle folgorazioni poetiche lorchiane. In tal senso, soprattutto i *Canti gitani e andalusi*, contengono una struttura quasi medievale, «alologica e astorica», immersa in un tempo visionario e fantastico. Nelle ultime romanze del libro il soggetto lirico è «la pena gitana oscura imperscrutabile», ‘negra’, <sup>35</sup> dove l’aggettivo indica la sensualità che si pervade di una profonda inquietudine apparentemente indecifrabile. È esplicito il richiamo al mondo gitano ed al suo particolare modo di soffrire.

In un Recital tenuto a Barcellona nel 1935, Lorca indicherà nel *Romance de la pena nera*, successivamente inclusa nel *Romancero gitano*, un’espressione rappresentativa della pena andalusa, che nelle parole del poeta è un dolore il quale non ha nulla a che vedere con la tristezza e neppure con la disperazione. Si tratta di una pena che non farà piangere e né disperare, in quanto astratta.

Tuttavia, Macrì si stacca notevolmente da certa critica che ha insistito su di un Lorca folklorico e pittoresco, prettamente andaluso, dimostrando l’infondatezza di certe asserzioni e le accuse di ‘gitanismo’, soprattutto alla luce dell’analisi dell’intero *corpus* lorchiano. Egli, in effetti, non nega il rapporto fra poesia popolare e Lorca, ma vede in esso i canoni estetici del legame fra poesia popolare e poesia d’arte. Infatti, nel Lorca andaluso e gitano c’è la mediazione della lezione di Góngora e Lope de Vega, alla luce di una continuità che corre all’interno di tutta la sua poesia, lungo i

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 18.

<sup>35</sup> Ibid., p. 23.

diciotto anni della sua produzione poetica.

In seguito Lorca si sradicherà dalla solidarietà con i suoi paesaggi umani e terrestri e dai suoi cieli andalusi lucenti, oltrepassando l'amato Rio Guadalquivir, al punto che il soggiorno in America, da cui scaturisce l'opera pubblicata postuma *Poeta a New York*,<sup>36</sup> gli farà apparire il Nuovo Mondo come «una mostruosa mistificazione vitale, che sacrifica l'uomo al numero, la felicità alla statistica».<sup>37</sup> Al posto degli eroi andalusi subentreranno così disgustose collettività.

---

<sup>36</sup> LORCA, *Poeta en Nueva York* (1929-1930), Ed. Séneca, Mexico 1940.

<sup>37</sup> MACRÌ, *Introduzione* a V. BODINI, *Poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Torino 1963, p. CIII.