

Pietro Taravacci

Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì

Il Compianto per Ignacio Sánchez Mejías

Attraverso l'esempio della traduzione del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, poema elegiaco di Federico García Lorca, realizzata da Oreste Macrì, e con l'intento di smentire il luogo comune della rapida obsolescenza delle traduzioni dei testi letterari, il presente articolo intende dimostrare come il traduttore italiano (noto critico letterario e uno dei fondatori dell'Ispanistica italiana) ha saputo conservare intatta la pregnanza letteraria dell'originale. Mediante l'analisi di ciascuna delle quattro parti che compongono il poema e un breve e non sistematico raffronto tra l'ultima versione del Compianto con quelle realizzate da altri famosi autori italiani, quali Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni e Leonardo Sciascia, l'articolo mira a dar conto di come Macrì restituisca magistralmente il raro equilibrio tra senso e suono mediante una fedele resa dell'assetto metrico-prosodico, nonché ritmico e quindi della signifiante del testo lorchiano.

Parole chiave: *Federico García Lorca, Oreste Macrì, poesia tradotta, metrica, ritmo.*

Through the example of the translation of the elegiac poem Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, by Federico García Lorca, carried out by Oreste Macrì, and with the aim of denying the cliché of the rapid obsolescence of translations of literary texts, this article intends to demonstrate how the Italian translator (a well-known literary critic and one of the founders of Italian Hispanistics) was able to preserve and reproduce the literary significance of the original. Through the analysis of each of the four parts of which the poem is composed and a brief and non-systematic comparison between the latest version of the Compianto with those created by other famous Italian authors, such as Carlo Bo, Elio Vittorini, Giorgio Caproni and Leonardo Sciascia, this article aims to demonstrate how Macrì masterfully restores the rare balance between sense and sound through a faithful rendering of the metric-prosodic and rhythmic structure and therefore of the signifiante of Garcia Lorca's text.

Keywords: *Federico García Lorca, Oreste Macrì, translated poetry, metrics, rhythm.*

Pietro Taravacci, "Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì. Il Compianto per Ignacio Sánchez Mejías", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 121-143.

© ri.tra & Pietro Taravacci (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10996>.

Queste mie brevi considerazioni nascono da una linea metodologica (o se vogliamo ‘poetico-traduttiva’) che vuole che l’esattezza della traduzione di un testo poetico sia direttamente proporzionale alla vicinanza ‘genetica’ delle lingue (Taravacci 2021), tradotta e traducete. Quanto più prossime sono le lingue, tanto più il traduttore deve percepire «la prolungata esitazione tra senso e suono» («*hésitation prolongée entre le son et le sens*»), ovvero quella peculiare situazione che, secondo la mirabile definizione di Paul Valéry (1960, 637), dà identità alla poesia stessa.

Nella mia ricerca di traduzioni, dunque, che – come suggerito dal titolo di questo incontro proposto dall’Accademia Roveretana degli Agiati – si potessero riconoscere e definire come «esemplari», sono andato seguendo il filo che mi portasse a quelle traduzioni poetiche dallo spagnolo all’italiano che fossero in grado di cogliere e riprodurre con la maggiore esattezza possibile ciò che nel testo originale, come s’è detto, dà identità alla poesia. A questa considerazione sulla qualità imprescindibile della traduzione, – maturata nella ormai lunga esperienza di traduttore di poesia, affiancata da una altrettanto annosa riflessione sul tradurre, condotta in parallelo con i corsi di traduzione letteraria che ho tenuto per più di vent’anni – si è subito aggiunta la suggestione di una prospettiva storica, che mi ha portato alle traduzioni di alcuni dei maestri e, potremmo dire, fondatori dell’ispanismo italiano, che appaiono ancora esemplari, in controtendenza con la radicata convinzione del rapido invecchiamento delle traduzioni.

All’incrocio di questi due itinerari mi si è presentata la figura di Oreste Macrì, uno dei nomi che oggi, in una sorta di viaggio *à rebours*, mi appare quale chiave fondamentale del mio primo approccio alla poesia spagnola del Novecento, prima ancora che decidessi di diventare ispanista. Sua è l’antologia *Poesia spagnola del ’900* (1972a), mediante la quale, come molti lettori italiani, ho avuto un primo approccio alla poesia spagnola contemporanea.

Possiamo sicuramente annoverare Macrì (1913-1998) tra i fondatori dell’Ispanismo italiano, uno di quegli accademici che, pur provenendo, nella loro formazione, da discipline diverse, hanno gettato le basi dell’Ispanismo e della critica letteraria e della filologia ispanica, partendo proprio dalla traduzione. A testimonianza del ruolo svolto

da alcuni studiosi italiani nella costruzione degli studi ispanici nel nostro paese, ricordo soltanto, a mo' di esempio e tra un più nutrito gruppo, una figura come Carlo Bo (1911-2001), francesista di formazione e ispanista di elezione, e, come Macrì, uno degli intellettuali che hanno inaugurato il loro percorso di ispanisti mediante la traduzione di García Lorca e della poesia della *Generazione del '27*. Non mi dilungo sulla prima ricezione di Lorca nel Novecento italiano, rinviando alle dettagliate indagini che Laura Dolfi, allieva di Macrì, ci ha fornito in più di un'occasione e specialmente in due importanti volumi sul poeta spagnolo, fondamentali per lo studio della sua ricezione e della sua traduzione in italiano (Dolfi 1999 e 2006), nonché in *Studi Ispanici*, i due volumi, da lei curati, che riuniscono per la prima volta i saggi sparsi «di uno dei maggiori critici del nostro tempo» (Macrì 1996). Sarà invece mia cura, in questa sede, ritagliare alcune osservazioni che non hanno altro scopo che quello di mettere in evidenza l'eccellenza delle traduzioni realizzate da Macrì sui testi poetici di Lorca e su alcuni in particolare.

Oreste Macrì e Carlo Bo iniziano a tradurre Lorca all'interno di un quadro di riferimento culturale in cui nel nostro paese gli studi sulle letterature moderne e sulla poesia spagnola contemporanea in particolare, erano ancora da costruire. Ad approcciarsi a quella realtà letteraria europea furono, appunto, i giovani intellettuali che frequentavano il caffè San Marco di Firenze (Dolfi 1999, 421), tra i quali Bo e Macrì (assieme a Poggioli, Landolfi, Traverso e Marcori, tra molti altri) che avrebbero formato il gruppo degli 'ermetici'. Ciò che risulta di grande interesse è l'incontrovertibile ruolo che nell'apertura alla poesia spagnola contemporanea da parte di quei giovani ebbe il ricordo, recente e vivo, di García Lorca, assassinato a Viznar il 19 agosto 1936. È lo stesso Macrì a ricordare, molti anni dopo, la genesi della prima vera antologia della poesia spagnola in traduzione italiana, da lui approntata:

Il primo proposito nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-42) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto por Ignacio*, il

povero Marcori si spegneva dopo averci porto un felice ragguaglio di tale poesia e noi si venne dietro a tentare i metallici alessandrini dell'*Oda a Salvador Dalí* (Macrì 1974, IX).

Come ricorda anche Laura Dolfi, «risalgono infatti rispettivamente al 1938 e al 1939 le traduzioni del *Llanto* a cura di Carlo Bo e dell'*Oda a Salvador Dalí* a cura di Oreste Macrì»¹. È fondamentale ribadire e riconsiderare uno degli aspetti, accennato dalla studiosa (Dolfi 1999, 422), ovvero il fatto che la ricezione della poesia lorchiana – ma direi di tutta la poesia spagnola moderna nel nostro paese – avvenga attraverso un'esperienza traduttiva che non era pura e semplice mediazione linguistica o una mera traduzione, ma che era avvertita da quei giovani letterati e intellettuali, come vero e proprio «atto poetico», una ri-scrittura operata da letterati, i quali in quell'esperienza ravvisavano già una nuova forma di scrittura, «un vero e proprio genere letterario, espressivo» (Macrì 1996, vol. II, 425-426), che influì significativamente sulla ricerca dell'espressione poetica degli italiani. A ricordare l'appartenenza di quelle traduzioni ad «atti poetici» sarà lo stesso Macrì in occasione di una suggestiva intervista rilasciata a Filippo Santoro (Macrì 1981). In quell'occasione, per definire la natura creativa e scritturale della traduzione, Macrì ci fornisce un dato che solo apparentemente è tecnico ma che, di fatto, giustifica appieno la meta verso la quale tendeva la sua traduzione: «noi si traduceva metricamente, ritmicamente, con il materiale ritmico, sintagmatico dei poeti vigenti o che noi avevamo scoperto» (ivi). Affermazione, questa, che lascia trasparire una forte complicità e una necessaria affinità fra il poeta tradotto e il traduttore e rende esplicita la qualità compositiva, creativa della traduzione poetica.

La prima traduzione lorchiana nella quale Macrì, nel giugno del 1939, appena ventisettenne, si cimenta è quella della *Oda a Salvador Dalí* (García Lorca 1939), lungo componimento di 113 alessandrini liberi, divisi in quartine, che nell'edizione delle *Obras completas* di

¹ Sulle prime traduzioni di Lorca, di Angiolo Marcori, apparse nel primo numero di «Letteratura», del 1937 e di Raffaella Spinelli, su «Meridiano di Roma», Roma, 27 novembre 1938, cfr. Dolfi 1999, 420-21.

García Lorca è compreso in *Otros poemas sueltos*, una sezione che raccoglie composizioni poetiche – specialmente giovanili – che l'autore andaluso realizzò in epoche diverse e pubblicò in riviste, senza alcun intento di includerle nelle sue famose raccolte poetiche (*Libros de poemas*; *Poema del cante jondo*, entrambe del 1921; *Primeras canciones*, del 1922; *Canciones*, 1921-1924; *Romancero gitano*, 1924-1927; *Poeta en Nueva York*, del 1931; *Seis poemas gallegos* e *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, entrambe del 1935; *Divan del Tamarit*, del 1936; *Poemas sueltos*).

In quella giovanile traduzione della *Oda a Salvador Dalí*, che Laura Dolfi riporta nel volume *Federico García Lorca e il suo tempo* (Dolfi 1999, 472-475), si osserva un primo sforzo di restituire il ritmo dell'originale spagnolo, sebbene in molti casi gli alessandrini lorchiani siano resi con alcuni aggiustamenti che vanno a interrompere la regolarità dei versi stessi e delle quartine. Laura Dolfi rileva i più evidenti interventi ritmici nella riscrittura poetica di Macrì, segnata da un sostanziale innalzamento del registro espressivo che lascia trasparire un costante sforzo interpretativo volto a riprodurre l'originalità e l'intensità del testo. A quella stessa linea ri-scritturale si devono alcuni procedimenti metonimici presenti nella giovanile traduzione di Macrì, o gli esempi di «dilatazione (o sintesi) espressiva», oppure i «casi di ricreazione di interi versi per i quali – osserva la studiosa – assistiamo al perfetto fondersi di scansione ritmica e di resa interpretativa». Come è stato osservato, inevitabilmente il componimento lorchiano in lingua italiana crea un «diverso, ma altrettanto coerente ritmo» (Dolfi 2006, 276), i cui versi, di diseguale lunghezza (dalle 13 alle 17 sillabe), non sono mai casuali, ma sono il risultato di nuove soluzioni dei due emistichi regolari dell'alessandrino lorchiano. Pertanto la cesura si sposta, introducendo nuove misure e nuove pause che Dolfi considera «sempre intenzionalmente dosate» (Dolfi 1999, 423).

In relazione a questi aggiustamenti metrico-prosodici (e in definitiva ritmici), vorrei osservare che la scelta di una resa ritmica, evidente in Macrì fin dalle sue prime traduzioni lorchiane, si fa ancor più evidente se confrontiamo questa versione del poema di Lorca con quella di uno dei primi e più famosi traduttori italiani di Federico García

Lorca, ovvero Carlo Bo, il quale aveva sperimentato, nel 1938, la traduzione del *Llanto*, per poi cimentarsi nella traduzione di *Tutte le poesie* dell'autore granadino nei due volumi de I GRANDI LIBRI Garzanti, usciti, in prima edizione, nel maggio del 1975.

Non c'è spazio, in queste brevi note, per un vero confronto fra le due traduzioni del corpus poetico lorchiano (che affronteremo sistematicamente in altra sede), ma salta all'occhio che rispetto a Bo, il giovane Macrì è disposto a maggiori interventi sull'assetto semantico e sulla *dispositio* dell'originale, pur di inseguire e restituire un ritmo che riconosce come elemento prioritario del poema lorchiano, anche a costo di rompere la sua regolarità metrica e la perfetta corrispondenza semantica, laddove Bo, nonostante sia uno strenuo difensore dell'ermetismo, sembra più attento a riprodurre i nessi logici dell'originale.

Ma quali sono questi aggiustamenti presenti nella traduzione che Oreste Macrì fa della *Oda a Salvador Dalí*, nel nome del ritmo? Sulla regolare composizione dei due settenari che formano il verso alessandrino dell'originale, Macrì interviene con una giustapposizione di Senari/settenari:

Cadaqués en el fiel // del agua y la colina
Cadaqués nel raggio // tra l'acqua e la collina (v. 25)

o di settenari/senari:

El hombre pisa fuerte // las calles enlosadas
Batte i lastrici l'uomo // con piede sicuro (v. 9)

oppure con quella di ottonari/settenari:

Una rueda en la pura // sintaxis del acero
Una ruota nella pura // sintassi dell'acciaio (v. 2)

con honestas pupilas // sus cuerpecillos ágiles
lungamente contemplate // con oneste pupille (v. 67),

con evidente *transpositio* dei due emistichi; o, infine, anche di endecasillabo/senario:

La máquina eterniza sus compases binarios

E nella macchina durano eguali // le cadenze alterne (v. 12).

Laura Dolfi fa notare anche che, perseguendo lo stesso fine ritmico, Macrì arriva ad abbreviare o ad allungare l'alessandrino. Accanto a queste rese, o 'ri-creazioni' ritmiche, si può inoltre notare che, nel confronto con la traduzione di Bo, il giovane Macrì tende a mantenere uniformemente, nel suo testo, un registro sempre alto, anche quando il testo non lo richiederebbe. Tuttavia non opera casualmente, bensì per andare alla ricerca di quella che Laura Dolfi definisce «l'esatta semia di vocaboli e sintagmi» (Dolfi 2006, 277). Ne è un esempio il primo verso:

Una rosa en el alto jardín que tú deseas

che Carlo Bo traduce più letteralmente:

Una rosa nell'alto // giardino che desideri

e che è reso da Macrì con l'innalzamento di «tú deseas» con «tu brami» e la conservazione del pronome di seconda persona:

Una rosa nell'alto // giardino che tu brami

soluzione, questa, che non è dettata tanto da esigenze metriche e neppure soltanto dalla necessità di evitare il verso sdrucchiolo della versione di Bo, poco consono all'*andadura rítmica* spagnola, ma soprattutto dall'intento di cogliere la *étrangeté* dell'idioletto lorchiano e di rendere quella *hybris* che, nella sua interpretazione testuale, il traduttore-interprete coglie nel testo originale, e ancor prima nel soggetto poetico rappresentato, ovvero Salvador Dalì. Ne è un esempio il penultimo verso:

*Viste y desnuda siempre // tu pincel en el aire
frente a la mar poblada // con barcos y marinos.*

Carlo Bo traduce:

Vesti e spoglia sempre // il tuo pennello nell'aria
di fronte al mare popolato // di barche e marinai.

Macrì traduce:

Vesti e detergi // il pennello nell'aria
di fronte al mare di barche // popolato e di marinai.

Non mancano, infine, molti altri esempi, in quella giovanile traduzione, di sintesi e dilatazioni espressive, come casi di «ricreazione di interi versi» (Dolfi 2006, 278), che derivano da una volontà di rendere la forma dinamica che fosse la più prossima al *rhythmós* di Lorca, ovvero di restituire la completa *extrañeza* dell'idioletto lorchiano, nel quale la scansione ritmica e l'esattezza semantica si fondessero.

Ma il titolo stesso di questo mio breve contributo, «Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiane di Oreste Macrì...», lascia supporre che Macrì, con l'andare degli anni, proseguendo nella sua sperimentazione traduttiva raggiungesse traguardi di maggiore esattezza nella corrispondenza dei testi che traduce, pervenendo, insomma, a una traduzione, appunto, 'magistrale'.

Fra le traduzioni di Macrì che meritano questo aggettivo vi sono, senza dubbio, i quattro componimenti che formano il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* la famosa elegia, che Federico García Lorca compose nella primavera del 1935 e pubblicò presso l'editrice Cruz y Raya², per celebrare la scomparsa dell'amico, morto nell'arena il 13 agosto 1934, il quale non fu solo famoso torero ma anche intellettuale, scrittore e in particolare autore di opere teatrali particolarmente apprezzate da Lorca. Oltre che rappresentare «la più profonda delle elegie lorchiane», dove il passato si sublima nella morte presente, che «fissa nell'eternità il profilo dell'eroe» (Caravaggi 1980, 86), il poema, per la varietà metrico-prosodica delle sue quattro parti,

² La prima lettura pubblica del *Llanto*, data al 12 marzo 1935, in occasione della centesima rappresentazione di *Yerma*.

magistralmente delineate, si può considerare un esperimento di varietà ‘stilistiche’, che il traduttore non può disattendere, individuando la perfetta costruzione fonosillabica, metrica, ritmica e simbolica di ciascuna di esse. Come osserva Piero Menarini, acuto studioso di Lorca, se è pur vero che il componimento è inserito nella tradizione colta dell’elegia, di derivazione greca, il titolo stesso colloca l’opera nella linea del *planctus* latino medievale, del quale il *Llanto* sembra mantenere anche la struttura, riprodotta, pur con l’innovazione di una raffinata polimetria, nelle quattro sezioni in cui i 220 versi sono articolati: 1. Descrizione del fatto, 2. Lamento, 3. Panegirico del defunto, 4. Consolazione (Menarini 1993, 143).

Mi permetto di ricordare che Macrì, con il titolo di *Compianto per Ignazio Sánchez Mejías* realizza la sua prima versione del *Llanto* nel 1949³, preceduta da altre due traduzioni, la prima delle quali, come s’è detto, è di Carlo Bo, che risale al 1938, e la seconda quella di Elio Vittorini, pubblicata nel 1942 insieme al dramma lorchiano *Nozze di sangue*, da lui curato per la collana CORONA di Bompiani. In un prezioso volumetto del 1978, dal titolo *Lamento per Ignazio*, nel n. 37 della collana QUADERNI DELLA FENICE, da lui diretta, Giovanni Raboni pubblica il *Llanto* lorchiano, presentato come «una delle poesie più belle e più famose del nostro secolo», nelle cinque versioni di Carlo Bo (1938), Elio Vittorini (1942), Giorgio Caproni (1958), Leonardo Sciascia (1961) e Oreste Macrì (1974) (García Lorca 1978). La sequela delle traduzioni e la rilevanza delle figure dei traduttori ci conferma la costante e straordinaria attenzione che questo componimento (che per il tema e la data di composizione è così sostanziale nella fissazione e nella diffusione del mito lorchiano) ha avuto in Italia ed evidenza, peraltro, come la versione di Macrì sia considerata il punto d’arrivo di un itinerario traduttivo iniziato in tempi assai vicini alla

³ Per il volume *Prime poesie e canti gitani* (García Lorca 1949). Come ha attentamente studiato Francesco Fava, in un recente articolo (Fava 2023), l’opera ha avuto varie edizioni con varie revisioni da parte del curatore. Il testo del *Compianto* (inizialmente *Compianto d’Ignazio...* e, dal 1957 *Compianto per Ignazio...*) nella versione a cui qui mi riferisco è quello che, con cospicui rimaneggiamenti rispetto alla versione del 1949, compare nel già citato *Poesia spagnola del ’900* (Macrì 1974, 634-647).

morte del poeta andaluso. Non possiamo fare a meno di notare che Macrì è l'unico a tradurre «Llanto» con «Compianto», in luogo di «Lamento», scelto da Bo, Vittorini e Sciascia, e di «Pianto», opzione di Caproni. Tengo a precisare che le mie brevi annotazioni che seguono nascono dal peculiare e ben delimitato obiettivo di mettere in evidenza le qualità ritmiche dell'ultima versione del *Compianto* realizzata da Macrì e non intendono disconoscere l'attento e più ampio lavoro comparativo tra un ben più elevato numero di traduzioni del *Lanto*, realizzato da Francesco Fava, al quale rimando (García Lorca 2020), nel quale, alle cinque versioni pubblicate nel 1978 e che rinviano, nella loro genesi a un clima culturale della prima metà del Novecento, si aggiungono quella in portoghese di Jorge de Sena, in francese di André Belamich, e quelle in italiano di Lorenzo Blini, Giovanni Caravaggi e dello stesso Francesco Fava.

Venendo a quello che è l'obiettivo del mio intervento, ossia l'ultima versione di Macrì, in una prospettiva ritmologica, assunta dal nostro traduttore ancor prima che alla ritmologia fosse riconosciuta la dignità di disciplina, non si può non notare che il ritmo della prima delle quattro sezioni di cui consta il *Llanto*, intitolata *La cogida y la muerte* (*La cornata e la morte*) è segnato dalla ripetizione, per 26 volte, del famoso *refrain* (formula, dopo Lorca, universalmente tra le più note della cultura letteraria spagnola)

*a las cinco de la tarde*⁴

che nella sua misura ottosillabica (composta da anapesto, quindi con accento in 3^a sillaba, seguito da un tribraco e con accento in settima

⁴ In merito alla nota espressione «a las cinco de la tarde» vale la pena ricordare, con la stessa marginalità suggerita da Raboni, che «non si tratta in realtà di un'espressione 'd'autore', ma della ripetizione ossessivamente rintoccante della formula con la quale, sui muri di tutta la Spagna, i manifesti annunciano da sempre l'orario ritualmente immutabile della corrida pomeridiana...» (García Lorca 1978, 8). Sta di fatto, però, che il testo di Lorca ha trasferito per sempre la formula 'pubblicitaria' su di un piano inequivocabilmente e definitivamente poetico.

sillaba) imprime un andamento ‘in levare’, esteso poi agli endecasillabi, i quali, alternandosi con la formula ottonaria, formano una struttura di canto e controcanto, ovvero una forma dinamica particolarmente vocata al *planctus* lorchiano e aderente all’alternanza di voce recitante e coro. Questa struttura consente sia una narrazione del fatto, con una modalità quasi filmico-realistica dell’avvenimento (Menarini 1993, 144), sia la riflessione, profonda e poetica, sulla morte, resa visibile e ineluttabile nella formula *a las cinco de la tarde*, ripetuta nei versi dispari del corpo centrale del componimento.

Il traduttore assume l’alternanza tra le due misure versali così intensamente da rendere il terzo verso «Un niño trajo la blanca sábana», che è, eccezionalmente, un decasillabo, mediante un endecasillabo *a maiore*: «Un ragazzo portò il lenzuolo bianco». Macrì, dunque, mostra un’eccezionale attenzione tanto alla funzione semantica di ciascuna parte del testo, quanto alla spiccata musicalità del testo lorchiano. Musicalità di un artista che, come osserva Navarro Tomás, uno dei più autorevoli metricisti spagnoli, «imprimía al verso las tonalidades e inflexiones de un instrumento de múltiples registros» (1982, 357-358). A tale proposito è opportuno citare questo breve ricordo riportato dal metricista, relativo alle singolari capacità performative dell’amico Federico:

Jorge Guillén refiere haberle oído una maravillosa lectura del *Llanto* una tarde de primavera, con un pequeño grupo de amigos, en el Alcázar de Sevilla, en la que el poeta hizo sentir las partes de su poema matizadas como en una composición sinfónica (Navarro Tomás 1982, 358).

La traduzione di Macrì recepisce appieno un tale andamento sinfonico del componimento, nonché l’alternarsi di due diverse temporalità, quella della «cogida» e quella, tutta poetica e assoluta, di una riflessione sulla morte, proposta dal ritornello, consentendo al testo italiano di restituire intatto il *rhythmós* della narrazione lirica, il resoconto meticoloso, addolorato e insieme mitico della tragica morte, imprimendo al ‘racconto’, e a tutta la prima sezione del poema, una trattenuta forza liturgica.

Anche nella seconda sezione, *La sangre derramada*⁵ («Il sangue sparso»), l'occorrenza dell'esclamazione *¡Que no quiero verla!* – un senario con un accento enfatico che segna la 2^a sillaba e costituisce una sorta di *estribillo* della prima metà del componimento, in contrappunto con il metro dominante dell'ottonario, dalla forte vocazione narrativa, e in stretta relazione semantica e testuale con il titolo stesso, *La sangre derramada*, immagine centrale del componimento – da un lato prolunga il tono liturgico della prima sezione del compianto, ma dall'altro fa sì che l'io lirico si manifesti, nel disperato sforzo di sottrarsi alla vista della tragica morte dell'amico, evocato, tuttavia, mediante le potenti immagini e i simboli che si susseguono in questi versi a sottolineare tutto quanto la morte ha saputo interrompere. Come già nei *plancta* medievali, anche qui, da una generale considerazione della morte si passa alla morte dell'amico, del quale, come nel modello medievale, si produce un intimo ritratto e un'esaltazione dell'eroe. Anche in questo secondo 'movimento' del poema la struttura esterna e quella interna, contraddistinte da iterazioni enfatiche, si avvalgono di quelle varietà ritmiche che Navarro Tomás (1982, 359) attribuisce all'intuizione e alla sensibilità di García Lorca e che, nella loro successione, raffigurano, sia iconicamente che musicalmente, e rafforzano il tono elegiaco che la sostanza verbale porta con sé.

Non è indifferente sottolineare come in *La sangre derramada* l'alternanza di senari e ottonari, tutti versi brevi, versi «de arte menor», così tipici di quella tradizione lirica popolare spagnola che Lorca ha sempre amato, riservi difficoltà maggiori al traduttore italiano rispetto a quella tra la formula ottonaria *a las cinco de la tarde*, sempre uguale a se stessa, e gli endecasillabi che formano *La cogida y la muerte*, prima sezione del poema. Mantenere, nella traduzione italiana, gli accenti tonici e l'andamento ritmico dei versi brevi spagnoli è infatti assai più problematico, soprattutto per il rischio di una loro resa cantilenante. Ma anche in questo caso nella traduzione di Macrì il denso assetto ritmico dell'originale non viene mai meno e non è mai banale, bensì sempre funzionale alla resa del registro elegiaco e al resoconto narra-

⁵ Macrì, come Caproni e Sciascia, traduce il titolo con *Il sangue sparso*, mentre Bo e Vittorini traducono con *Il sangue versato*.

tivo, che passa dall'emozionato e concitato ricordo delle virtù umane dell'amico all'accettazione della morte e della fine di quella sua bellezza e di quella forza.

*Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la yerba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.*

Ma ora dorme in eterno.
Ora i muschi e l'erba schiudono
con loro dita sicure
il fiore del suo teschio.

Una simile traduzione richiede al lettore una qualche competenza che gli permetta di apprezzare l'intento di mantenere nel testo italiano i medesimi accenti che imprimono all'originale quel ritmo incalzante e quel tono enfatico con cui l'io poetico grida tutta la propria incredulità di fronte alla morte dell'amico torero e il rifiuto di vedere il suo sangue sparso sul suolo dell'arena. Per fare solo un esempio, il lettore avvertito e consapevole non può fare a meno di constatare la cura con cui il traduttore mantiene gli accenti ritmici dell'ottonario trocaico nelle stesse posizioni del testo spagnolo, riproducendo la misura giambrica e anapestica, e quindi, ancora una volta, l'andamento 'in levare', mediante il quale Lorca connota il suo canto elegiaco:

*Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.
¡Que no quiero verla!*

Cavallo di calme nubi
e circo grigio del sogno
con salici in prima fila.
Non voglio vederlo!

Tornando all'esclamazione ¡Que no quiero verla! che apre il componimento e ne marca il ritmo, non si può trascurare come la traduzione conservi il forte accento sulla seconda sillaba, quasi a pronun-

ciare un grido di totale rifiuto, in modo più efficace di come sarebbe «Non lo voglio vedere», e più efficace di quello riprodotto da Vittorini nel quinario «Vederlo no!» (García Lorca 1978, 37) o di quello di Caproni, «No, non voglio vederlo!» (ivi, 51), che, trasformando il senario in settenario anticipa l'esclamazione alla prima sillaba del verso, trasformando il verso originale, 'in levare', in un verso 'in battere'. A Macrì, inoltre, traduttore e interprete del testo lorchiano, non sfugge il fatto che il senario che porta con sé quel grido, crei un contrappunto con gli ottonari, i quali svolgono una funzione più specificatamente narrativa, in obbedienza a quella che la tradizione lirico-narrativa e teatrale spagnola attribuisce al *romance octosilábico*. Al tempo stesso quella combinazione di due diverse misure metriche, cui si aggiungono due strofe di endecasillabi, apre uno spazio meditativo (eminentemente lirico) nel resoconto narrativo dell'evento.

Oreste Macrì coglie in modo esemplare questa struttura interna e la dinamica del componimento. Numerosi sono gli esempi in cui il traduttore dimostra di riconoscere e restituire intatta la tensione poetica ed evocativa mediante soluzioni che, facendo ricorso a quelli che Giuseppe Sansone (1991) chiama «fattori discreti», mirano a privilegiare il ritmo imposto dall'originale prima ancora che la fedeltà alla lettera del testo:

*No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca*

Non si chiusero i suoi occhi
nel vedersi lì le corna

dove si noterà come il ritmo e la plasticità dell'immagine poetica sono salvaguardati dal riflessivo «vedersi» e dal deittico «lì», non presenti nel testo spagnolo, ma impliciti nella figuratività teatrale dell'azione rappresentata.

La terza parte del poema, *Cuerpo presente*, considerata la più ermetica (Menarini 1993,145), si fa notare per un deciso scarto metrico. La scansione ritmica di questo terzo movimento – ottenuta mediante 11 quartine di alessandrini (tradizionalmente votate alla narrazione epica), interrotte da una strofa centrale di cinque versi –

si apprezza innanzitutto per il contrasto con il rapido movimento dei senari alternati agli ottonari, dominanti nella precedente sezione, e imprime a questa parte del poema un ritmo ampio e lento e un tono solenne, del tutto necessari alla materia rappresentata e alla profonda riflessione che l'io promuove sul destino di Ignacio e dell'uomo in generale.

In questa parte, il testo ci conduce fin dal titolo dentro una dimensione di lucido e disperato bilancio di ciò che la morte ha prodotto, la cui prima immagine simbolica è la *pedra*, che domina le prime quattro quartine di alessandrini. Pur compiendo talvolta qualche spostamento dovuto all'anticipazione della copula o del predicato nominale rispetto al soggetto (*La piedra es una frente donde los sueños gimen* / «È la pietra una fronte su cui gemono i sogni», v. 1; *La piedra es una espalda para llevar al tiempo* / «Una spalla è la pietra per trasportare il tempo», v. 3) – operazione che ancora una volta mostra la tendenza del traduttore ad innalzare e a liricizzare il testo spagnolo – nella traduzione italiana si tende a rispettare la posizione e la funzione attribuita all'importante elemento simbolico. Ciò appare palese nel primo verso della terza e della quarta quartina, dove la pietra assume su di sé (anche in virtù della posizione in cui il termine è collocato) tutta l'irreparabilità della morte e viene iconicamente associata al corpo esanime del torero:

*Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.*

*Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.*

Giacché la pietra coglie le semenze e le nubi,
gli scheletri di allodole e i lupi di penombra;
ma non offre dei suoni né cristalli né fuoco,
ma solo arene e arene, e arene senza muri.

Giace ormai sulla pietra Ignazio uomo eletto.
È ormai finito; ed ora? Guardate la figura:
la morte l'ha velato di dilavati zolfi
e gli ha messo una testa d'oscuro minotauro.

Oltre a notare come la versione italiana sia sempre attenta alla funzione espressiva della musica di ogni verso e, laddove possibile, al mantenimento degli accenti ritmici dell'originale, vale la pena sottolineare come, nei versi appena citati, Macrì traduca con «Ignazio uomo eletto» quell'*Ignacio el bien nacido*, formula con cui viene evocato il protagonista, restituendo appieno la densità elegiaca e il tono epico che l'originale porta con sé.

Il traduttore appare del tutto sensibile alla doppia funzione espressiva che l'alessandrino sembra svolgere nel macrotesto del *Llanto*, perché da un lato, nel suo ampio giro il doppio settenario permette una rievocazione della sostanza eroica del torero mediante una lenta e grandiosa contemplazione del corpo presente, ovvero, in termini narratologici, potremmo dire che realizza una analessi temporale inverata nell'immagine presente; dall'altro lato, però, il ritmo dell'alessandrino, nel suo gravitare sull'immagine che stringe corpo e pietra alla medesima isotopia della morte, sollecita una definitiva sublimazione della tragica fine in una dimensione di eternità, proiettando il soggetto nella dimensione di una accesa poeticità, dove il reale è chiamato a fondersi metaforicamente in immagini di un appassionato surrealismo, per essere conosciuto nella sua dimensione assoluta. Come avviene nell'auspicio rivolto al corpo presente di Ignazio, [*q*]ue se pierda en la plaza //redonda de la luna, reso con «[s]i perda nell'arena // rotonda della luna».

Fra le particolari attenzioni che rendono mirabile la traduzione del *Llanto* vi è quella rivolta al rapporto tra arsi e tesi, ovvero all'anacrusi che precede il primo accento forte, l'ictus iniziale del verso; attenzione che fa sì che quella di Macrì, più di altre traduzioni, restituisca la misura del piede giambico o anapestico con cui si apre la maggior parte dei versi di *Cuerpo presente*, ossia l'inizio in levare, che funge come tratto macrotestuale distintivo di questa parte dell'elegia. Una tale consapevolezza traduttivo-compositiva, segnata da un evidente dominio della metrica, non meraviglia affatto in questo maestro dell'ispanismo ita-

liano, se si pensa alle competenze che egli rivela nelle notazioni metrico-stilistiche all'opera di Fernando de Herrera (Macrì 1972a), e in particolare negli studi di metrica che dedica a due capisaldi della letteratura medievale spagnola quali il *Libro de Buen Amor*, di Juan Ruiz e il *Laberinto de Fortuna*, di Juan de Mena (Macrì 1972b). Senza poter entrare qui nel merito delle considerazioni che Macrì fa sull'alessandrino, peraltro in relazione a un'opera appartenente a tutt'altra temperie storico-letteraria, come il *Libro de Buen Amor*, non posso fare a meno di notare la sostanziale equivalenza tra gli schemi ritmico-sintagmatici del testo lorchiano e quello di Macrì:

*Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.*

Io voglio che mi mostrino un pianto come un fiume
ricco di dolci nebbie e profonde riviere,
per trasportare il corpo d'Ignazio, e che si perda
senza ascoltare il doppio ansimare dei tori.

Per concludere queste sporadiche osservazioni sul terzo movimento del *Llanto*, mi limito a notare la sensibile resa della cesura tra di due emistichi dell'alessandrino. Spesso nella congiunzione tra i due settenari, infatti, nel testo lorchiano si trovano un sostantivo e un aggettivo, i quali, se da un lato sono strettamente implicati a livello sintattico e sintagmatico, dall'altro, proprio in virtù della loro posizione, coincidono con la cesura, che impone una pausa ritmica, la quale, però, nella sorta di sospensione musicale che comporta, suggerisce un loro ulteriore e più profondo nesso semantico e poetico. Qui di seguito alcuni esempi, con le relative soluzioni adottate dal traduttore con il fine di conservare la doppia funzione, ritmica e semantica, svolta dalla cesura tra i due emistichi:

*Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos / brazos acribillados*
Ho visto piogge grigie correre incontro ai flutti
sollevando le tenere / lor braccia crivellate

Estamos con un cuerpo / presente que se esfuma
Eccoci con un corpo / presente che si esala

Que se pierda en la plaza / redonda de la luna
Si perda nell'arena / rotonda della luna

La perfetta divisione del verso, che realizza strofe di quartine, come nella «Cuaderna via» del medievale Berceo o del *Libro de buen amor* (sebbene qui non monorime), mostra in Macrì una accresciuta abilità nella resa della cesura e della sua funzione espressiva. Nelle soluzioni proposte, insomma, la traduzione di Macrì è del tutto attenta alla forma dinamica, al *rhythmós* che il testo assume in questa parte del poema e si mostra consapevole dell'intero progetto lirico-narrativo di Lorca e naturalmente affine alla profonda tensione che si crea tra la certezza di una morte che pervade tutto (persino il mare, immagine manriqueña⁶ della morte verso cui si dirigono tutti i fiumi della vita), e il forte desiderio di chi, come l'amico Federico, insegue una speranza di sopravvivenza, del tutto laica, unicamente poetica per colui cui è stato sottratto il soffio della vita. Si vedano, a tale proposito, i versi conclusivi di questa terza parte del *Llanto*:

*No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela reposa: ¡Tambié se muere el mar!*

Non voglio che gli coprano con fazzoletti il viso,
in modo che s'abitui alla morte che reca.
Vattene, Ignazio. Il caldo bramito non sentire.
Dormi, vola, riposa. Anche il mare perisce.

Di fronte a tali risultati, non si può non rilevare, in uno sguardo retrospettivo, la maggiore vicinanza della traduzione del *Llanto* rispetto a quella della giovanile traduzione dell'*Ode a Salvador Dalí*, ma,

⁶ Mi riferisco alle famose *Coplas a la muerte de su padre*, del poeta spagnolo del XV sec., Jorge Manrique, modello della più alta riflessione sul dolore dell'uomo e del suo destino.

in particolare, rispetto alla resa traduttiva del *Llanto* stesso offerta da Carlo Bo, dove troppe volte si perde il perfetto equilibrio tra i due settenari separati dalla cesura e, con quello, uno degli elementi cui il poeta consegna il tono liturgico del suo canto.

La polimetria con la quale Lorca innova il modello del *planctus* medievale, fa sì che la quarta parte del poema, dal significativo titolo *Alma ausente* – in antitesi semantica con quello della sezione precedente, *Cuerpo presente* – sia composta da quattro strofe sostanzialmente endecasillabiche, seguite da due strofe di alessandrini, rispettivamente di 5 e quattro versi. Il quarto verso delle prime tre strofe, *porque te has muerto para siempre*, è un novenario di tipo trocaico (verso usato come *estribillo* nelle canzoni popolari spagnole, ma anche nella poesia modernista) che si ripete, con effetto di anadiplosi, nel primo verso della quarta strofa, per esplicitare e approfondire il senso di irreparabilità e l'assenza, annunciata nel titolo di questa quarta e ultima parte dell'elegia:

*El otoño vendrá con caracolas,
uva de nieblas y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.*

*Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.*

E l'autunno verrà con le sue chioccioline,
l'uva di nebbia e i monti asserragliati,
ma nessuno vorrà guardarti gli occhi
perché, per sempre, tu sei morto.

Perché, per sempre, tu sei morto,
come tutti i defunti della terra,
come tutti i defunti abbandonati
in un mucchio di cani senza vita.

Nella traduzione di Macrì rimane intatta l'autonomia sintattica di ogni endecasillabo, a ribadire, nella parte più pregnante del lamento, l'assenza definitiva dell'essere ammirato e amato, e l'estraneità di tutto ciò che gli sopravvive. Ancora una volta la traduzione di Macrì affida al ritmo del verso la possibilità di restituire nel modo più intero possibile, la percezione poetica della realtà. Un'attenta analisi rivela che la versione italiana mantiene gli accenti di ogni endecasillabo nella stessa posizione in cui compaiono nell'originale, nel rispetto della funzione semantica ed espressiva loro assegnata dal poeta.

Se confrontata con le altre quattro traduzioni raccolte nel citato n. 37 dei QUADERNI DELLA FENICE, risulta evidente che quella di Macrì, più delle altre, raccoglie e restituisce, a beneficio del lettore italiano, il *rhythmos* e quindi l'intima *significance* di una poesia che nasce dal sovranchiante dolore per l'assenza definitiva del grande personaggio e dell'amico che Lorca canta. È sufficiente un breve raffronto tra i versi di Macrì qui sopra riportati e le soluzioni traduttive degli altri per capirlo.

La traduzione proposta da Carlo Bo:

Verrà l'autunno con le conchiglie,
uva di nebbia e monti aggruppati,
ma nessuno vorrà guardare i tuoi occhi
perché tu sei morto per sempre

si sottrae completamente al rispetto della metrica, sostituendo i tre endecasillabi del testo di Lorca, rispettivamente, con un novenario, un decasillabo e un dodecasillabo; l'ultimo verso della strofa mantiene la quantità sillabica di un novenario, ma si colloca, con gli accenti in 5^a e 8^a posizione, fuori dai quattro principali tipi previsti dal novenario spagnolo, e dal novenario di *Alma ausente*, il quale, lasciando le prime tre sillabe atone (in anacrusi), inizia nella quarta sillaba il periodo ritmico, che consta di due trochei, come risulta dal seguente schema: ooo óo óo óo. Un ritmo, quello del novenario lorchiano, che Macrì restituisce perfettamente mediante il suo novenario:

perché per sempre tu sei morto

dove si nota che l'accento grammaticale della congiunzione «perché» non ostacola il tribraco necessario al novenario di tipo trocaico e non altera l'accento in levare, così tipico, come s'è visto, al tono elegiaco e meditativo di tutto il *Llanto*.

Senza considerare, in questo raffronto, la traduzione di Elio Vittorini, che definirei una riscrittura ispirata al testo lorchiano, la traduzione di Giorgio Caproni, risulta rispettosa della misura endecasillabica, e rivela, anche nella diversa *dispositio* di alcuni elementi («Giungerà con le chiocciole l'autunno») una forte sensibilità ritmico-musicale, finemente analizzata nello studio che Laura Dolfi dedica alla traduzione che il poeta livornese fa del *Llanto* (Dolfi 2006, 290-313; cfr. anche Bedana 2024). Tuttavia il poeta traduttore non riconosce appieno al novenario il suo tradizionale ruolo di breve *estribillo*, e quindi la sua funzione di formula rituale, uniformandolo agli altri endecasillabi e dotandolo, mediante la ripetizione della notazione temporale «per sempre», di un' enfasi che l'*estribillo* lorchiano non prevede:

Giungerà con le chiocciole l'autunno,
Uva di nebbia e drappelli di monti,
Ma nessuno vorrà guardarti negli occhi
Perché sei morto per sempre e per sempre.

La versione di Leonardo Sciascia, lascia intravedere che i primi due endecasillabi si trasformano in decasillabi, mentre il terzo in dodecasillabo. Il novenario lorchiano, viceversa, rimane tale, ma, contrariamente a quanto fa Macrì, il quale conserva gli accenti costitutivi nelle medesime posizioni dell'originale, non solo trasforma il novenario trocaico in un novenario misto 'di tipo a' (Baehr 1984, 188-119), ovvero trocaico-dattilico, ma facendo iniziare il periodo ritmico del verso con il pronome «tu» gli affida un rilievo ritmico e un protagonismo semantico non del tutto idoneo a quell'assenza che questi sublimi versi lamentano.

Ovviamente, un vero raffronto fra le diverse versioni del *Llanto* raccolte nel volumetto curato da Raboni meriterebbe maggiore attenzione e maggiore spazio, ma mi pare che da questi brevi saggi comparativi emerga come Oreste Macrì, critico, filologo e traduttore, più di

altri traduttori italiani, e anche di coloro che furono, di fatto, poeti, e prima ancora di Yves Bonnefoy⁷, sia entrato nella poetica «comunità dei traduttori» mettendosi in ascolto del ritmo e del «suono del senso» presente nei versi lorchiani.

Bibliografia

- Baehr, Rudolf (1984) *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Bedana, Monica Rita (2024) “La colomba in lotta col leopardo: Giorgio Caproni traduttore di Federico García Lorca”. In *Testi a fronte. Traduzioni poetiche dentro e fuori il Novecento*, a cura di Natalia Prospero e Gianluigi Simonetti, 21-30. Pisa: ETS.
- Bonnefoy, Yves (2005) *La comunità dei traduttori*, a cura di Fabio Scotto. Palermo: Sellerio.
- Caravaggi, Giovanni (1980) *Invito alla lettura di Garcia Lorca*. Milano: Mursia.
- Dolfi, Laura (1999) (a cura di) *Federico García Lorca e il suo tempo*. Roma: Bulzoni.
- Dolfi, Laura (2006) *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*. Roma: Bulzoni.
- Fava, Francesco (2023) “Oreste Macrì traduttore del Llanto di García Lorca: due versioni, e due stagioni, a confronto”. In *Aun a pesar de las tinieblas bella, aun a pesar de las estrellas clara. Pur nelle tenebre, bella /chiara, pur tra le stelle. Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, a cura di Davide Canfora, Nancy De Benedetto, Paola Laskaris, 233-248. Bari: Edizioni di Pagina.
- García Lorca, Federico (1939) *Ode a Salvador Dalí*, traduzione di Oreste Macrì. «Corrente. Periodico quindicinale di Letteratura, arte politica» 2, 11: 3.
- García Lorca, Federico (1949) *Prime poesie e canti gitani*, introduzione e traduzione di Oreste Macrì. Parma: Guanda.
- García Lorca, Federico (1978) *Lamento per Ignazio Sánchez Mejías*, introduzione e cura di Giovanni Raboni. Milano: Guanda.
- García Lorca, Federico (2020) *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías*, cura di Francesco Fava. Modena: Mucchi.
- Macrì, Oreste (1972a) *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- Macrì, Oreste (1972b) *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*. Madrid: Gredos.

⁷ Alludo all'importante saggio che Yve Bonnefoy ha pubblicato nel 2000, *La communauté des traducteurs*, e che Fabio Scotto ha tradotto nel 2005. Cfr. Bonnefoy 2005.

- Macrì, Oreste (1974) (a cura di) *Poesia spagnola del '900*, voll. I e II. Milano: Garzanti.
- Macrì, Oreste (1981) *Quando a Firenze ci dividemmo il mondo. Alcune domande a Oreste Macrì, letterato/traduttore, da parte di Filippo Santoro, traduttore/intervistatore*. «Produzione e cultura» 5, 3: 106-107.
- Macrì, Oreste (1996) *Studi Ispanici* (Vol. 1: *Poeti e Narratori*, Vol. 2: *I Critici*) a cura di Laura Dolfi. Napoli: Liguori.
- Menarini, Piero (1993) *Introduzione a García Lorca*. Roma/Bari: Laterza.
- Navarro Tomás, Tomás (1982) *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Madrid: Ariel.
- Sansone, Giuseppe (1991) *I luoghi del tradurre*. Milano: Guerini e Associati.
- Taravacci, Pietro (2021) “Tradurre la extrañeza da vicino. Riflessioni sulla traduzione di un poeta vivente”. In *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo a oggi*, a cura di Fabio Scotto, 351-373. Milano: Cisalpino.
- Valéry, Paul (1960) *Œuvres II* [1941]. Paris: Gallimard.