Caperucita roja e la *Princesa no laranjal* (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)

FABIO BARBERINI
CNRS / Université de Toulouse 2 "Jean Jaurès"

Riassunto
L'articolo argomenta l'ipotesi che sui vv. 29-30 di *Poema à mãe* (1950) di Eugénio de Andrade interferisca, oltre all'evidente richiamo al *Romanceiro* tradizionale, anche una suggestione desunta da due poesie giovanili di Federico García Lorca, poeta particolarmente caro a Eugénio de Andrade che, negli anni '40, fu il primo antologista-traduttore del poeta andaluso in Portogallo. L'analisi dei testi (e del loro contesto) permette di aggiungere un'ulteriore scheda al *dossier* dei rapporti tra Eugénio de Andrade e Federico García Lorca (rapporti spesso mal compresi e sottostimati dalla critica) e suggerisce una pista di ricerca meno legata a fenomeni strettamente intertestuali.

Resumo
A hipotése desenvolvida neste trabalho argumenta que nos vv. 29-30 de *Poema à mãe* (1950) de Eugénio de Andrade interfere, além da evidente refêrencia ao *Romanceiro* tradicional, também uma sugestão derivada de dois poemas de juventude de Federico García Lorca, poeta que nos anos '40 Eugénio de Andrade antologizou e traduziu por primeira vez em Portugal. A análise dos textos (e do contexto) permite acrescentar mais uma ficha ao *dossier* relativo às relações entre Eugénio de Andrade e Federico García Lorca (relações muitas vezes incompreendidas ou subestimadas pela crítica) e sugere uma pista para uma investigação não estritamente vinculada aos fenómenos intertextuais.

⋗⋖

Poema à mãe fu pubblicato per la prima volta in *Os Amantes sem Dinheiro* del 1950 e inaugura (insieme alla *Canção para minha mãe* della stessa raccolta) uno dei temi più importanti e ricorrenti della poetica di Eugénio de Andrade: la figura materna e il profondo complesso legame figlio-Madre[1]. Leggo il testo nell'ultima redazione pubblicata dall'Autore (Andrade, 2005: 47-48)[2]:

No mais fundo de ti,
eu sei que traí, mãe.

Tudo porque já não sou
o retrato adormecido
no fundo dos teus olhos.

Tudo porque tu ignoras
que há leitos onde o frio não se demora

[1] Figura fondamentale nella poetica di Eugénio de Andrade. Alla memoria della Madre è dedicato *Coração do Dia* (1ª edizione, 1958) e una scelta di poesie (a cura dello stesso Autore) il cui tema portante è la figura materna si legge in Andrade 1976ª (2ª ed. 1982).

[2] A questa edizione –salvo che specifiche esigenze di studio non richiedano il ricorso a edizioni precedenti– sarebbe sempre opportuno far ricorso negli studi sulla poesia di Eugénio de Andrade, in quanto si tratta dell'ultima volontà dell'Autore e si avvale della competenza di Arnaldo Saraiva, uno dei massimi specialisti del Poeta portoghese. Meno affidabile, invece (e non solo per la *gralha* che deturpa il titolo di *Os Amantes sem Dinheiro* in *Os Amantes do* [!] *Dinheiro*), la cosiddetta 'terza edizione' pubblicata nel 2011 per le cure di José da Cruz Santos e per i tipi di Modo de Ler di Porto; si veda al riguardo Saraiva, 2014ᵇ.

Fabio BARBERINI, "*Caperucita roja* e la *Princesa no laranjal*. (Federico García Lorca in due versi di Eugénio de Andrade?)", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 115-130.
Recibido el 20/11/2016 · Publicado el 05/08/2017

e noites rumorosas de águas matinais.

Por isso, às vezes, as palavras que te digo
são duras, mãe,
e o nosso amor é infeliz.

Tudo porque perdi as rosas brancas
que apertava junto ao coração
no retrato da moldura.

Se soubesses como ainda amo as rosas,
talvez não enchesses as horas de pesadelos.

Mas tu esqueceste muita coisa;
esqueceste que as minhas pernas cresceram,
que todo o meu corpo cresceu,
e até o meu coração
ficou enorme, mãe!

Olha – queres ouvir-me? –
às vezes ainda sou o menino
que adormeceu nos teus olhos;

ainda aperto contra o coração
rosas tão brancas
como as que tens na moldura;
ainda oiço a tua voz:

Era uma vez uma princesa
no meio de um laranjal ...

Mas – tu sabes – a noite é enorme,
e todo o meu corpo cresceu.
Eu saí da moldura,
dei às aves os meus olhos a beber.

Não me esqueci de nada, mãe.
Guardo a tua voz dentro de mim.
E deixo-te as rosas.

Boa noite. Eu vou com as aves[3].

È opinione corrente che i vv. 29-30 alludano alla tradizione del *Romanceiro*:

> quanto ao romanceiro, o seu lugar na poesia de Eugénio de Andrade poderíamos dizer que é ainda anterior ao tempo da alfabetização. Esta forma de expressão literária é ligada à figura materna; no "Poema à mãe", de *Os Amantes sem Dinheiro*, este momento é retratado com uma citação directa, que participa da evocação da infância em contraste com o crescimento e com a idade adulta. (Bertolazzi, 2007: 78)

L'osservazione è senza dubbio pertinente: i vv. 29-30 sono l'unico passo della poesia in cui si ascolta 'in presa diretta'[4] la voce della Madre, che irrompe da lontano, dallo spazio tutto

[3] Il testo ha avuto tra il 1950 e il 2005 quasi una trentina di edizioni (comprese quelle dell'*Antologia Breve* e dei volumi dell'*Opera omnia* curati dallo stesso Eugénio de Andrade): fin dove mi è stato possibile controllare (circa una decina di edizioni di epoche diverse, più tutte le edizioni dell'*Antologia Breve*) le varianti d'Autore sono minime e interessano soprattutto l'interpunzione (per le varianti del testo nell'*Antologia Breve* cfr. Barberini, 2012: 220-221).
[4] È in tal senso che mi sembra debba intendersi la "citação directa" di cui parla Bertolazzi nel passo citato poco sopra, piuttosto che come esplicita menzione d'uno specifico *romance* (il che, del resto, implicherebbe la possibilità di identificare una fonte ben definita, ma non menzionata dallo studioso).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

interiore (quasi mitologico) dell'infanzia, e alcune postille di Eugénio de Andrade replicano, in prosa, la situazione descritta nei versi:

> disse um dia que a poesia, em mim, começara na boca da minha mãe. Era coisa materna, ao princípio, a poesia. A mãe sentava-me nos joelhos – teria eu quatro, cinco anos? – e cantava. Eram invariavelmente os mesmos romances, *O Lavrador de Arada*, *Donzela que vai à guerra*, *Frei João*. Não devia entender ainda a maior parte das palavras (*Frei João da minha alma* ... o que era isso?), mas a música das redondilhas deve ter penetrado fundo. (Andrade, 2002: 536-537)

La formulazione dell'enunciato –con quell'"Era uma vez uma princesa (…)", che sembra più l'*incipit* d'una fiaba che d'un *romance*[5]– fa nascere però il sospetto che sull'allusione al *Romanceiro* possano aver agito altre interferenze.

Nella poesia di Eugénio de Andrade, la ricerca delle 'fonti' è una questione molto complessa. Il Poeta non ha mai fatto mistero né delle sue letture, né dei 'suoi' poeti, eppure i fiumi della poesia sgorgano limpidi, senza che sia possibile identificare né il monte da cui nascono, né gli affluenti che in essi confluiscono. Sarebbe ingenuo, del resto, sia assumere i vv. 29-30 di *Poema à mãe* come l'esatta trasposizione d'un episodio autobiografico, sia voler cercare corrispondenze precise tra questo componimento e un qualche *romance*. Uno sguardo al *Romanceiro* non sarà però del tutto inutile. Che si consulti la pionieristica silloge di Almeida Garrett (1843) –editore ed edizione cui Eugénio de Andrade riserva ammirazione incondizionata e che costituiscono il punto di riferimento per la selezione dei *romances* nell'*Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*[6]– oppure la monumentale edizione allestita da Braga (1906-1909), il risultato non cambia: le principesse sono legione, appena tre invece gli 'aranceti'. In due *romances* però *no meio do laranjal* non si incontrano principesse, ma fanciulle di più umile condizione:

1) *Romance de Dom Aleixo* (vv. 1-8; Almeida Garret, 1843: I, 97-100)

> Nós éramos três irmãs,
> todas três de um igualhar;
> uma ensinava à outra
> a coser e a bordar:
> a mais pequena de todas
> se foi, por noite, a folgar
> com duas tochas acesas
> *à porta do laranjal*

2) *Romance da Nau Catrineta* (vv. 40-47; Almeida Garret, 1843: III, 100-106)

> Já vejo terras de Espanha,
> areias de Portugal.
> Mais enxergo três meninas

[5] La clausola *era uma vez*, in effetti, più che ai *romances* (che solitamente cominciano con la formula *estava* + soggetto) sembra rinviare proprio ai racconti per bambini. Formule costituite da '*era* + soggetto' sono rarissime nel *Romanceiro* e compaiono in situazioni che non coincidono con quella evocata da Eugénio de Andrade in *Poema à mãe*; cfr. *Romance d'O Ceifão*, vv. 1-4: "Era um senhor em Roma / com sua filha bastarda; / ella de um ceifão do pae / estava louca namorada"; *Romance de Guimar*, vv. 1-4: "Era a menina mais linda, / que naquella terra havia; / tam formosa e tam discreta, / de outra egual se não habia" (cito entrambi da Braga, 1906-1909: I, 431 e 606).

[6] "As lições seguidas são as de Garrett, a quem terei de perdoar alguns exibicionismos, pois é um dos meus orgulhos nacionais (e são tão poucos!). Orgulho por ter escrito o *Frey Luís de Sousa*, por ter feito o que fez pela prosa portuguesa nas *Viagens*, pelo *Romanceiro*, que mostra bem como era autêntico o seu amor pelo 'povo-povo' do seu país como ele dizia" (Andrade, 2002: 537).

ISSN: 1594-378X

debaixo de um laranjal:
uma sentada a coser,
outra na roca a fiar,
a mais formosa de todas
está no meio a chorar.

Nel terzo *romance*, la protagonista è, effettivamente, una principessa (morta per amore), ma la situazione non coincide con quella di *Poema à mãe*, in quanto l'Infanta si trova, letteralmente, sotto il *laranjal* che cresce sulla sua tomba (epilogo botanico che non può non richiamare la leggenda tristaniana):

3) *Romance do Conde Nilo* (vv. 35-56; Almeida Garret, 1843: III, 19-21)

"Morto é o conde Nilo,
a infanta já a expirar.
Abertas estão as covas,
agora os vão enterrar:
ele, no adro da igreja,
a infanta, ao pé do altar".
De um nascera um cipreste,
e do outro um *laranjal*;
um crescia, outro crescia,
coas pontas se iam beijar.
El-rei, apenas tal soube,
logo os mandara cortar.
Um deitava sangue vivo,
o outro sangue real;
de um nascera uma pomba,
de outro um pombo torcaz.
Senta-se el-rei a comer,
na mesa lhe iam poisar:
"Mal haja tanto querer,
e mal haja tanto amar!
Nem na vida nem na morte
nunca os pude separar".

La rarità del *laranjal* nelle raccolte di *romances* lette con sicurezza (almeno nel caso di Almeida Garrett) da Eugénio de Andrade conferma il legame con il *Romanceiro* e, a tal riguardo, è utile tener presente che ad almeno due di questi testi (*Nau Catrineta* e *Conde Nilo*) il Poeta portoghese doveva essere particolarmente affezionato, vista la loro presenza nell'*Antologia Pessoal* (Andrade, 2002: 45-47 e 53-55).

Lo spunto offerto dal *Romanceiro* sembra, però, rielaborato in chiave fiabesca. L'ipotesi più semplice porterebbe a considerare questa rielaborazione come una sorta di (direbbero alcuni critici) *mise en abyme*: il Poeta adulto, tornato bambino nella voce materna, ricodificherebbe in forme elementari (quindi immediatamente accessibili all'immaginario infantile) il racconto dei *romances*. Questa ipotesi, tuttavia, mi sembra in flagrante contrasto con le dichiarazioni dello stesso Eugénio de Andrade, dichiarazioni che non sono certo da assumere come capitoli autobiografici (almeno non nel senso corrente), ma che rappresentano un prezioso sussidio all'esegesi della sua poesia (e, come tali, meriterebbero uno studio approfondito).

La stretta relazione tra la figura materna e il *Romanceiro* rappresenta per il piccolo Eugénio de Andrade il primo contatto con la Poesia (come valore) e, soprattutto, con uno degli

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

elementi essenziali della Poesia, ovvero (e prima ancora della parola) la musica delle parole. I *romances* cantati dalla Madre (ma, per essere più precisi, la voce materna e la "música das redondilhas") rappresentano un momento conoscitivo e fondativo imprescindibile –"*Mamita* deve ter sido a primeira palavra que aprendi interinha, e tal palavra pertence a uma cultura que eu viria a amar sobremaneira" (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 32; corsivo dell'Autore)–, ma come tutti i momenti fondativi non è di facile immediata comprensione. Non a caso nei passi letti fin ora, il Poeta insiste in particolare più sugli elementi vocali che su quelli semantici: "ainda oiço *a tua voz*", "guardo *a tua voz* dentro de mim" si legge in *Poema à mãe* (vv. 28 e 36) e nella nota ai *romances* dell'*Antologia Pessoal* si ribadisce che la voce materna è stata il primo veicolo, non del significato, bensì della 'musica' delle parole: "não devia entender ainda a maior parte das palavras (…), mas a *música das redondilhas* deve ter penetrado fundo" (Andrade, 2002: 537; corsivo mio).

La più esatta descrizione di questa scoperta la offre, ancora una volta, lo stesso Eugénio de Andrade in un frammento di 'arte poetica' significativamente intitolato *O nascimento da música*:

> uma das mais recuadas imagens dos meus dias é uma mulher a cantar. Com a sua voz antiquíssima e branca, aquela mulher, à distância de mais de cinquenta anos, continua a embalar-me o coração. As palavras eram de um romance popular, sumarentas, cheias de sol, falavam de amor e de morte, de paz e de guerra, de coisas que não sabia exactamente o que fossem, mas que permaneciam em mim como pequenos nós de sombra ou breves manchas luminosas. O tecido da vida deveria ter a transparência daquelas palavras, já que o pulsar do universo não podia deixar de ser idêntico àquele ritmo amplo e seguro, em perpétua expansão. (...) Acabo de falar do nascimento da poesia e da música, como se ambas jorrassem da mesma fonte; acabo de falar da arte do desejo, embora só alguns anos mais tarde viesse à pedir àquelas águas o que outros pedem ao amor: que me matasse a sede de alegria. (Andrade, 1979: 23-24)

Sullo stretto connubio amore-poesia tornerò tra poco. Per il momento invece mette conto sottolineare che la lettura dei vv. 29-30 di *Poema à mãe* come rielaborazione in chiave infantile d'un episodio al tempo stesso biografico e letterario non tiene conto delle preziose indicazioni di Eugénio de Andrade e, soprattutto (mi sembra), svilisce la complessità insita in quel primo contatto con la Poesia avvenuto attraverso la voce (quindi la musica) materna. Questa complessità il Poeta portoghese non l'ha mai negata; ne ha fatto invece emblema e cifra essenziale dei suoi versi:

> escrever não è un processo límpido. A maior parte das vezes tenho a sensação de entrar num laberinto levado por um ritmo, de perseguir qualquer coisa que me foge e amo desesperadamente, e desesperadamente quero possuir, numa luta corpo a corpo, em que o ser se joga inteiro. Mas sobre isso não tenho ideias claras, e não é por se falar muito numa coisa que ela se torna transparente. Vou às cegas para o poema, como certos animais por instinto caminham para a morte. As palavras aí estão, amorfas, ainda. A mão com infinita paciência, vai-as aproximando, criam-se tenções entre algumas, outras fundem-se para a eternidade, e assim vai nascendo o poema. Ritmo, palavras, imagens, e a ordem dos factores *não é* arbitrária. Um pequeno organismo começa a respirar, a exigir atenção. (*Do silêncio à palavra*, in Andrade, 1979: 103-104; corsivo dell'Autore)

ISSN: 1594-378X

Chi parla in prima persona in *Poema à mãe* non è più un bambino, né tanto meno tenta di 'regredire' allo stato infantile. Andrebbe anzi precisato che il tema della poesia non è tanto l'"evocação da infância em contraste com o crescimento e com a idade adulta" (Bertolazzi, 2007: 78), bensì una duplice conflittuale visione dell'età adulta: da un lato la Madre, preoccupata che il figlio abbia perso quanto appreso nell'infanzia ("Tudo porque já não sou / o retrato adormecido / no fundo dos teus olhos. (…) Por isso, às vezes, as palavras que te digo / são duras, mãe, / e o nosso amor é infeliz", vv. 3- 5 e 9-11); dall'altro il figlio che, alieno a ogni frattura e dualismo, conferma che quanto appreso nell'infanzia sopravvive 'ancora' saldo e intatto. Emblematica, al riguardo, è proprio l'insistita reiterazione di *ainda*, che – quasi sempre legato a elementi fondamentali della poetica di Eugénio de Andrade (le rose, la voce materna) – sottolinea un'immutata ostinata continuità:

> se soubesses como *ainda* amo as rosas
> (v. 15)
>
> às vezes *ainda* sou o menino
> que adormeceu nos teus olhos
> (vv. 23-24)
>
> *ainda* aperto contra o coração
> rosas tão brancas
> como as que tens na moldura
> (vv. 25-27)
>
> *ainda* oiço a tua voz
> (v. 28)

senza tralasciare l'ultima disperata rassicurazione dei vv. 35-37, nei quali ancora una volta (e ancora una volta in uno spazio tutto interiore) risuona limpida e inalterata nella sua complessità la voce materna:

> Não me esqueci de nada, mãe.
> Guardo a tua voz dentro de mim.
> E deixo-te as rosas.

L'elaborazione fiabesca del *Romanceiro* non sembra quindi agire, in superficie, con intenti semplificatori, ma tocca invece, in profondità, corde molte sensibili e accorda (amplificandola) con la complessità del discorso poetico e del rapporto Madre-figlio (che, in questo caso, è lo stesso).

Fra le preziose (quanto sparse e disorganiche) indicazioni esegetiche che Eugénio de Andrade ha disseminato in frammenti di interviste, prefazioni (in forma di *petit poème en prose*) e note a margine, bisognerebbe sempre mettere al primo posto il principio che, nella ricerca delle cosiddette 'influenze', "entramos numa floresta de enganos, o que parece não é, e o que é não parece" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61). Da qui l'imprescindibile corollario che "num só poema, às vezes num só verso, podem fundir-se várias imagens, algumas próximas, outras longínquas. No leito da poesia correm muitas vezes as águas da contradiçao" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 67)[7]. Ciò non costituisce, ovviamente, un *passepartout* per la fantasia combinatoria del lettore e dell'esegeta, in alcun modo autorizzati a leggere in un testo di Eugénio de Andrade tutto e il contrario di tutto. Queste riflessioni esortano semmai a far

[7] Cf. anche *Do silêncio à palavra* (in Andrade, 1979: 104): "concebo a palavra poética como um empenho de *todo o ser*. Num poema confluem imagens muito antigas (de coisas simples, muito densas, como são sempre as coisas do corpo) e outras mais recentes" (corsivo dell'Autore).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

ricorso (sono ancora una volta parole dell'Autore) a quella "preparação mínima que toda a criação exigente requer" (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 37) e obbligano il lettore a ricomporre un mosaico 'precario' (altro termine molto caro al Poeta portoghese) le cui sparse tessere sono costituite non solo dai componimenti in versi, non solo dalle chiose dell'Autore, ma anche dal loro contesto, vale a dire, da tutte quelle esperienze poetiche (letture, traduzioni, allestimento di antologie) che Eugénio de Andrade conduce in parallelo al proprio *ofício* di Poeta.

Tenendo conto di queste coordinate, mi sembra possibile ipotizzare che in *Poema à mãe* vadano ad interferire, sull'iniziale (ben riconoscibile) spunto offerto dal *Romanceiro*, alcune suggestioni desunte –ma sia chiaro fin d'ora, non in modo strettamente intertestuale– da due componimenti 'giovanili' di Federico García Lorca, poeta che è particolarmente caro a Eugénio de Andrade proprio nella seconda metà degli anni '40, ovvero nello stesso periodo in cui prendono corpo *Os Amantes sem Dinheiro* (su questa coincidenza cronologica tornerò in conclusione):

1) *Madrigal* (Lorca, ed. Aguilar 1986: 115-116; mio il corsivo)[8]

Yo te miré a los ojos
cuando era niño y bueno.
Tus manos me rozaron
y me distes* un beso.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas).

Y se abrió mi corazón
como una flor bajo el cielo,
los pétalos de la lujuria
y los estambres de sueño.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas).

En mi cuarto sollozaba
como el príncipe del cuento
por Estrellita de oro
que se fue de los torneos.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas).

Yo me alejé de tu lado
queriéndote sin saberlo

No sé cómo son tus ojos,
tus manos ni tus cabellos.
Solo me queda en la frente
la mariposa del beso.

(Los relojes llevan la misma cadencia,
y las noches tienen las mismas estrellas)

[8] La poesia risale al 1919 e fu pubblicata per la prima volta nel *Libro de Poemas* (1921). L'asterisco al v. 4 è presente nell'edizione citata e segnala un errore non corretto dai curatori. Cito dall'edizione Aguilar in quanto è la stessa che Eugénio de Andrade dichiara di aver utilizzato nella preparazione delle sue antologie di traduzioni lorchiane (Andrade 1946, 1968[b], 1970 e 1976[b]).

ISSN: 1594-378X

2) *Meditación bajo la lluvia*, della quale interessa qui soltanto la sezione conclusiva (Lorca, ed. Aguilar 1986: 122-123; mio il corsivo)[9]

El jardín desangra en amarillo.
Late sobre el ambiente una pena que ahoga,
yo siento la nostalgia de mi infancia intranquila,
mi ilusión de ser grande en el amor, las horas
pasadas como esta contemplando la lluvia
con tristeza nativa.
Caperucita roja
iba por el sendero ...
se fueron mis historias, hoy medito, confuso,
ante la fuente turbia que del amor me brota.
¿Todo mi sufrimiento se ha de perder, Dios mío,
como se pierde el dulce sonido de las frondas?

Artifara
Revista de lenguas y literaturas

Se si ragiona in termini strettamente intertestuali è fuori discussione che non si potrà mai rilevare una relazione diretta tra questi due componimenti e *Poema à mãe*. Nessun verso, nessuna immagine, nessuna parola sono stati trasposti, imitati o tradotti da Eugénio de Andrade. Inoltre, *Madrigal* e *Meditación* divergono notevolmente da *Poema à mãe*: 1) non si configurano in alcun modo come discorsi rivolti alla figura materna; 2) diversa (per non dire antitetica) è l'immagine che essi propongono dell'infanzia e del suo rapporto con l'età adulta.

In *Madrigal*, l'infanzia è evocata come l'*eden* perduto della bontà e dell'innocenza ("Yo te miré a los ojos / cuando era *niño y bueno*", vv. 1-2) e, nel contempo, come il giardino stregato in cui spuntano le *fleurs du mal* della lussuria ("Y se abrió mi corazón / como una flor bajo el cielo, / *los pétalos de la lujuria*"; vv. 7-9). Rilevante, in tal senso, l'impiego dei tempi verbali:

– il presente indicativo (in triplice ripetizione parentetica con funzione di *refrain*) sottolinea l'*hic et nunc* in cui avviene la rievocazione del passato, ma –a differenza del tempo dei ricordi– il presente o è un tempo immobile, che si ripete sempre uguale a se stesso e che ripete azioni alle quali l'io lirico non può prendere parte ("Los relojes *llevan* la misma cadencia, / y las noches *tienen* las mismas estrellas", vv. 5-6; 11-12; 17-18), oppure è il momento in cui si prende atto del naufragio irreversibile di tutte le illusioni infantili ("No sé cómo son tus ojos, / tus manos ni tus cabellos. / Solo me queda en la frente / la mariposa del beso", vv. 21-24);

– l'imperfetto –tempo dell'azione continuata nel passato– asseconda il ritorno della memoria a eventi che si ripetono, vivi, nel ricordo ("*era* niño y bueno", v. 2; "en mi cuarto *sollozaba*", v. 13);

– il passato remoto –tempo dell'azione già conclusa– fissa nell'infanzia lo svolgersi di azioni –in parte compiute più o meno volontariamente ("te *miré* a los ojos", v. 1; "se *abrió* mi corazón", v. 5), in parte subite ("tus manos me *rozaron* / y me *distes** / un beso", vv. 3-4)– che, in certo modo traumatiche, condizionano l'età adulta. La sottile ambiguità sintattica dei vv. 13-16 –"En mi cuarto sollozaba / como el príncipe del cuento / por Estrellita de oro / *que se fue de los torneos*": chi è che si allontana dal torneo? Il principe o Estrellita?– sembra risolversi nel distico conclusivo ("Yo me alejé de tu lado / queriéndote sin saberlo", vv. 19-20) dove ha luogo l'identificazione tra il soggetto che parla in prima persona e il "príncipe del cuento", i quali compiono le stesse azioni: ai vv. 13-

[9] La poesia è datata "3 de enero de 1919" e anch'essa fu pubblicata per la prima volta nel *Libro de Poemas* (1921).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

14 *sollozar*; ai vv. 18-20 *alejarse* (per lo meno l'io lirico, ma il distico sembra svolgere funzione esplicativa retroattiva sui vv. 15-16).

L'unica linea di continuità tra infanzia ed età adulta si aggroviglia intorno all'impossibilità (già intravista quando si "era niño y bueno") di amare con pienezza. E non a caso, tutto ciò che resta all'io lirico non è una presenza viva e concreta, ma lo stigma ("la mariposa del beso", v. 24) d'un'azione passata e, per certi versi, subita più che attivamente (coscientemente) compiuta.

La stessa riflessione è formulata –e, mi sembra, in maniera ancor più esplicita– in *Meditación*. L'infanzia –definita "intranquila" (v. 24)– assume valenza positiva solo perché il ricordo la riverte di "nostalgia" (v. 24), ma è anch'essa destinata allo scacco nel momento in cui il soggetto che parla in prima persona prende atto del venir meno delle proprie aspettative: "la nostalgia de mi infancia intranquila, / mi ilusión de ser grande en el amor (…) / (…) se fueron mis historias, hoy medito, confuso, / ante la fuente turbia que del amor me brota" (vv. 24-25 e 30-31). Emblema del ricordo (e al tempo stesso della perdita) dell'infanzia è un inserto 'fiabesco': "Caperucita roja / iba por el sendero …" (vv. 28-29), unico passo in cui compare un verbo all'imperfetto che, non a caso, connota (e ricollega alla dimensione fiabesca) l'unica epoca della vita (l'infanzia, appunto) in cui gli eventi si susseguono senza soluzione di continuità e in cui i conflitti sembrano avere facile e immediata soluzione.

Del tutto opposta, invece, la riflessione di Eugénio de Andrade. *Poema à mãe* si fonda, in definitiva, sull'intreccio sapiente di due voci e, quindi, due diverse (e conflittuali) visioni dell'età adulta. Da un lato la voce del figlio che, sempre presente sulla scena, è l'unico a parlare; dall'altro la voce della Madre, che però si ascolta soltanto ai vv. 29-30 quando, senza alcuna frattura tra presente e passato, il figlio le cede la parola affinché la donna canti un *romance* che sembra una fiaba (o *viceversa*); per il resto, i pensieri materni sono sempre filtrati e (ri)formulati dalla voce del figlio in una sorta di 'discorso indiretto lirico'. L'infanzia di Eugénio de Andrade non ha nulla a che vedere con l'ambivalente (e inquietante) 'sogno' evocato dai versi lorchiani; il contrasto (se di contrasto si vuole parlare) esiste soltanto nella visione dell'età adulta che il Poeta attribuisce alla Madre: una visione fondamentalmente dualista che si alimenta (semplificando un po') del conflitto tra la purezza dell'infanzia e la perdita dell'innocenza nell'età adulta. Il figlio questo problema lo ha già risolto (o meglio, non se l'è mai posto). Rivelatore, nella sua drammatica potenza, è già l'*incipit*: "No mais fundo *de ti*, / eu sei que traí, mãe"; 'nel più profondo *di te*', vale a dire, 'in quelle che sono le *tue* convinzioni più profonde e radicate, io so di aver(*ti*) tradito (so che pensi che io *ti* abbia tradito)'. Negli snodi successivi, l'alternanza di presente e passato orchestra la dialettica conflittuale tra le inquietudini della Madre, che non riconosce nell'uomo che ha davanti il bimbo *d'antan*:

3 Tudo porque já não sou
o retrato adormecido
5 no fundo dos teus olhos

(...)

12 Tudo porque perdi as rosas brancas
que apertava junto ao coração
14 no retrato da moldura

e le inquietudini del figlio, limitate però alla sola impossibilità di far capire alla Madre che ai cambiamenti prodotti dall'età adulta –per lo più fisici e ormai irreversibili (non a caso espressi al passato remoto, vv. 17-21)– non corrisponde affatto, a livello interiore, l'oblio di quanto appreso nell'infanzia (vv. 22-27):

ISSN: 1594-378X

Mas tu esqueceste muita coisa;
esqueceste que *as minhas pernas cresceram*,
que todo *o meu corpo cresceu*,
e até *o meu coração*
ficou enorme, mãe!

Olha –queres ouvir-me?–
às vezes a i n d a s o u o m e n i n o
que adormeceu nos teus olhos;

a i n d a a p e r t o contra o coração
rosas tão brancas
como as que tens na moldura.

La sostanziale inconciliabilità delle due voci si alimenta, dunque, dell'altrettanto sostanziale (e reciproca) alterità delle due prospettive. La simbologia sottesa alle "rosas brancas" (vv. 12-14 e 25-27) è, da questo punto di vista, piuttosto esplicita, come espliciti –quasi brutali, pur nella loro delicatezza– sono anche i vv. 6-8:

Tudo porque tu ignoras
que há leitos onde o frio não se demora
e noites rumorosas de águas matinais

e sulla valenza sessuale che l'acqua assume spesso in Eugénio de Andrade non è certo il caso di insistere. Utile, semmai, sarebbe richiamare il legame tra questi versi e, sempre all'interno di *Os Amantes sem Dinheiro*, alcuni passaggi della *Canção para minha mãe* (Andrade, 2005: 43):

Uma mulher a cantar
de cabelo despenteado.

(Era o tempo das gaivotas
mas o mar tinha secado).

Pelos seus braços caíam
frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
águas mortas de abandono.

(Uma criança juntava
o cabelo destrançado).

Gaivotas não havia
e o mar tinha secado.

Il verso incipitario richiama uno degli archetipi imprescindibili della poesia di Eugénio de Andrade –"uma das mais recuadas imagens dos meus dias é uma mulher a cantar", si è già letto in *O nascimento da música* (Andrade, 1979: 23-24)–, mentre le "águas mortas do abandono" del v. 8 non possono che richiamare per contrasto –additando però elementi preziosi per la messa a fuoco del rapporto Madre-figlio e, quindi, della loro inconciliabile visione dell'età adulta– le "noites rumorosas de águas matinais" di *Poema à mãe* (v. 8): da un lato una sessualità negata e (per certi versi anche) umiliata, dall'altro una sessualità vissuta con pienezza e senz'alcun conflitto.

Sarebbe, però, riduttivo leggere *Poema à mãe* solo in questi termini e significherebbe, soprattutto, dimenticare che la poesia di Eugénio de Andrade è un teorema, al tempo stesso,

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

limpido e complesso, fondato su un'unica equazione che è anch'essa tanto limpida quanto complessa: l'equivalenza –in termini poetici e poietici– di amore e parola/musica. L'amore (non si esagererebbe, sensuale) per la parola, per la musica delle parole, si alimenta dell'amore (altrettanto sensuale) per il corpo, vissuto, cantato e goduto nella sua pienezza[10]:

> Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba. Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Nesse tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga da minha mãe, aprendi que poucas coisas há *absolutamente* necesárias. São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz. As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental. Guardo desse tempo o gosto por uma arquitectura extremamente clara e despida, que os meus poemas tanto se têm empenhado en reflectir; o amor pela brancura da cal, a que se mistura invariavelmente, no meu espíritu, o canto duro das cigarras; uma prefência pela linguagem falada, quase reduzida às palavras nuas e limpas de um cerimonial arcaico – o da comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma. Dessa infância trouxe também o desprezo pelo luxo, que nas suas múltiplas formas é sempre uma degradação; a plenitude dos instantes em que o ser mergulha inteiro nas suas águas, talvez porque então o mundo não estava dividido, a luz cindida, o bem e o mal compartimentados; e, ainda, uma repugnância por todos os dualismos, tão do gosto da cultura ocidental, sobretudo por aqueles que conduzem à mineralização do desejo num coração de homem. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 28-29; corsivo dell'Autore; spazieggiato mio)

E ancora:

> Poderia limitar a minha resposta [la *pergunta* è: *diga-nos porque dá a sua poesia tanta importância ao corpo?*] a uma citação de Merleau-Ponty: "C'est par mon corps que je comprends autrui". Mas acrescentarei: a importância que o corpo assume nos meus versos radica no desejo de dignificar aquilo que no homem mais tem sido insultado, humiliado, desprezado ou corrompido, pelo menos de Platão para cá. *Digo corpo onde outros dizem espírito, porque todo o pensamento desencarnado me faz horror*. Ser expulso de um calor que é o do sangue, eis a miseria. *Só a través do corpo nos poderemos erguer à divinidade de que formos capazes*, até deixarmos de ser, na frágil e precária luz da terra, o mais estrangeiro dos seus habitantes. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 42, mio il corsivo)

[10] Si vedano, solo a titolo d'esempio, almeno le poesie VI e VIII di *As Mãos e os Frutos* (in Andrade, 2005: 21 e 22): "Não canto porque sonho. / Canto porque és real. / Canto o teu olhar maduro, / o teu sorriso puro, / a tua graça animal. // Canto porque só homem. / Se não cantasse seria / somente um bicho sadio / embriagado na alegria / da tua vinha sem vinho. // Canto porque o amor apetece. / Porque o feno amadurece / nos teus braços deslumbrados. / Porque o meu corpo estremece / por vê-lo nus e suados" (VI); "Foi para ti que criei as rosas. / Foi para ti que lhe dei perfume. / Para ti rasguei ribeiros / e dei às romãs a cor do lume. // Foi para ti que pus no céu a lua / e o verde mais verde nos pinhais. / Foi para ti que deitei no chão / um corpo aberto como os animais" (VIII).

ISSN: 1594-378X

Nulla di più lontano, dunque, dalla riflessione (a tratti angosciata) che Lorca affida a *Madrigal* e a *Meditación*. Eppure, ferme restando le differenze, ma prescindendo da esse, emerge nitido un elemento comune ai tre testi e che, in *Poema à mãe*, potrebbe giustificare in termini di interferenze lorchiane la rielaborazione dello spunto offerto dal *Romanceiro*. Il *príncipe del cuento*, *Caperucita roja* e la *princesa no laranjal* costituiscono, ciascuno a suo modo, il punto di fuga in cui convergono le riflessioni del Poeta.

Il *príncipe* è l'emblema della sopravvivenza di eventi negativi (in certo modo traumatici) che hanno avuto luogo nell'infanzia e che continuano ad esercitare, ancora in età adulta, la loro influenza (rilevante l'identità delle azioni compiute dall'io lirico e dal personaggio fiabesco: ambedue 'piangono'; ambedue 'si allontanano' dall'amore). *Caperucita roja* è il simbolo dell'infanzia (e quindi dell'innocenza) irrimediabilmente perduta, non a caso all'inserto fiabesco segue, perentorio, il commento "se fueron mis historias, hoy medito, confuso, / ante la fuente turbia que del amor me brota" (vv. 29-30); commento che, per altro verso, rivela come il contrasto tra infanzia ed età adulta ruoti intorno a quegli stessi temi che, nella visione dell'età adulta attribuita alla Madre, Eugénio de Andrade compendia, con geniale metafora, in "leitos onde o frio não se demora / e noites rumorosas de águas matinais".

La *princesa no laranjal*, infine, è il punto in cui, ricondotte all'unità, si incontrano e si riconciliano le due diverse (e conflittuali) immagini dell'età adulta che sono alla base di *Poema à mãe*. La rielaborazione in chiave fiabesca del *Romancero* ha la duplice funzione di ricreare (ad uso più della Madre che del figlio) uno spazio tutto interiore in cui la donna può tornare a cantare i *romances* d'un tempo al *menino da moldura* e di richiamare (al lettore) l'importanza fondamentale, in termini umani e poetici, di quella straordinaria esperienza. In tal senso i vv. 29-30 di *Poema à mãe* assumono valor ancor più emblematico. Non mi sembra si tratti soltanto della

> representação directa de um episódio ou de uma fase da vida empírica que o poeta selecciona e mostra na sua relevância existencial e ao mesmo tempo simbólica: os versos do romanceiro aparecem aqui como sinal daquele tempo, daquela "música fascinante". (Bertolazzi, 2007: 78)

bensì del momento in cui Eugénio de Andrade afferma –e riafferma– con delicata fermezza che non c'è alcuna soluzione di continuità (e quindi alcun contrasto) tra *aquele tempo* dell'infanzia e il tempo presente dell'età adulta. Al primo empirico stupore si è certo sostituita una consapevolezza più matura, la quale però non ha intaccato la sostanza profonda, il valore fondativo ed euristico (in accezione matematica) delle acquisizioni dell'infanzia:

> estou a pensar nas obsessões do criador, quase todas radicadas na infância, naquelas "duas ou três imagens simples e grandes para as quais o coração se abriu pela primeira vez" de que nos falou Camus. Tais imagens, na minha obra, parecem-me muito nítidas. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 25)

Nei vv. 29-30 di *Poema à mãe* non c'è solo l'evocazione delle radici della propria poesia (radici che affondano nel terreno, materno ed *elemental*, dell'infanzia), ma anche il richiamo concreto ai frutti nati da quelle radici. L'allusione al *Romanceiro* (alla voce materna che ne è primo imprescindibile veicolo) non è soltanto l'elaborazione lirica di quanto Eugénio de Andrade racconterà più tardi (e più volte) in frammenti di interviste ma è anche, se adeguatamente contestualizzata, la chiave di lettura di tutte le sue esperienze successive e, in generale, di tutta la sua poesia:

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> as palavras são ofício do poeta, parece-me que foi Cesare Pavese que o disse, e ofício rigoroso, acrescento eu. As palavras são a nossa condenação. Com palavras se ama, com palavras se odeia. E, suprema irrisão, ama-se e odeia-se com as mesmas palavras! Como Jano são bifrontes: nelas se caminha na noite, nelas se caminha no dia. Quanto a mim gosto das palavras que sabem a terra, a água, aos frutos de fogo do verão, aos barcos no vento; gosto das palavras lisas como seixos, rugosas como pão de centeio. Palavras que cheiram a feno e a poeira, a barro e a limão, a resina e a sol. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 38)

È evidente che questi elementi, pertinenti in via esclusiva alla poetica dell'Autore, non derivano in alcun modo da riprese più o meno dirette da altri poeti (e men che meno da Lorca); quello che però lega *Poema à mãe* alle due poesie lorchiane è, a mio avviso, proprio la funzione che entrambi i Poeti attribuiscono all'inserto fiabesco, che diviene compendio emblematico delle riflessioni svolte nel componimento.

Eugénio de Andrade non riprende e non imita elementi lorchiani (almeno non secondo procedimenti tracciabili a livello intertestuale), ma asseconda piuttosto un'eco lontana che la lunga frequentazione di Lorca poteva riportagli alla memoria e che interferisce, così, sullo spunto del *Romanceiro*. Si tratterebbe –nei termini fissati da Pasquali (1951: 11)– d'una di quelle allusioni che "non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono": un'allusione che, in questo caso, si configura come una sorta di 'sfida' per il lettore, stimolato a riflettere a fondo sul testo, e sul suo contesto, alla ricerca di (le si chiami pure) 'fonti' (a patto però che non si dia loro il significato corrente imposto dall'intertestualità) sistematicamente dissimulate, quando non del tutto occultate.

E questo è un aspetto della poesia di Eugénio de Andrade che si manifesta con chiarezza fin dalle prime raccolte, ma che l'Autore rivendicherà, esplicitamente ed energicamente, soprattutto in frammenti di interviste e note a margine, solo a partire dagli anni '70: a volte con ironico ammiccamento –"um dos poetas a quem mais devo é a Pero Mêogo, e ninguém dá por isso" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61)–, altre come esortazione a riscontrare elementi che dovrebbero essere evidenti, ma che tanto evidenti poi non sono o non sembrano –"a influência mais profunda na minha poesia é a de Camilo Pessanha, e se alguns críticos a têm notado foi porque eu expressamente foi fazendo citações nos meus textos de fragmentos de versos seus" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61)–, altre ancora come vera e propria 'sfida': "Haverá ao longo do livro citações mais subtis; deixo ao leitor o prazer de as descubrir" (*Nota* a *Branco no Branco*, 1ª ed. 1985, in Andrade, 2005: 609).

Che Eugénio de Andrade abbia avuto conoscenza diretta di *Madrigal* e *Meditación* è ipotesi alquanto plausibile. La scoperta di Lorca avviene (per ammissione dello stesso Autore) al principio degli anni '40, quando Eugénio de Andrade aveva all'incirca 16-17 anni (Andrade 1968ª: 25-32) ed è l'inizio d'un dialogo che –attraverso Lorca (punto di incontro e punto di riferimento di tutte le esperienze poetiche compiute in quegli anni)– il Poeta portoghese instaura con l'intera tradizione iberica:

> a poesia de Federico foi ainda a via pela qual cheguei a Raimondo Lúlio, S. João da Cruz, Lope, Quevedo, Galdós, Menéndez Pidal, Machado, Unamuno, Juan Ramón, Aleixandre, Cernuda, etc. ... Logo que a Guerra acabou, a minha primeira viagem, de certo modo, foi à sua procura: Granada, Córdova, Sevilha — *Andalucía del llanto*. Outras andanças me aproximaram ainda mais: Fuente Vaqueros, Viznar, a sua família, os seus amigos, que se foram tornando meus. Para quê continuar? Espanha cresceu comigo fibra a fibra. (*Da palavra ao silêncio*, in Andrade, 1979: 33-34; cf. Saraiva 2014ª)

ISSN: 1594-378X

Questo dialogo però –adagiato a forza sul letto di Procuste dell'intertestualità– è stato liquidato per lo più come un'infatuazione giovanile priva di effettive incidenze sulla poesia dell'Autore (conclusione che, per altro, suscitò anche una stizzita reazione da parte dello stesso Eugénio de Andrade)[11]. A mio avviso, una corretta valutazione di Eugénio de Andrade 'lettore' di Lorca non dovrebbe prescindere da altri elementi. La scoperta del Poeta andaluso approda nel 1946 –quattro anni prima della pubblicazione di *Os Amantes sem Dinheiro*– all'*Antologia Poética de Federico García Lorca* (Andrade 1946), iniziativa realizzata per commemorare il decimo anniversario dell'assassinio del Poeta e prima tappa d'un itinerario che durerà almeno trent'anni e che porterà all'allestimento di altre tre antologie (Andrade, 1968[b], 1970 e 1976[b]), tutte diverse nella scelta dei testi e nella lezione delle traduzioni. Già questo dato non mi sembra privo di interesse: a nessun poeta fra i tanti studiati, tradotti e/o antologizzati Eugénio de Andrade ha mai riservato lo stesso trattamento che riserva alla sua propria poesia, ovvero: "persigo o poema como um cão até as última provas. E mesmo de edição em edição"(*Rosto precário*, Andrade 1979: 61). Non si potrebbe escludere, allora, che *Madrigal* e *Meditación* fossero noti a Eugénio de Andrade nel momento in cui attendeva alla composizione di *Os Amantes sem Dinheiro* (e quindi di *Poema à mãe*) e che la conoscenza diretta dei due componimenti derivasse proprio dall'accurato lavoro di selezione di testi lorchiani intrapreso per l'*Antologia Poética* del '46.

Si può certo obiettare che in nessuna delle sue quattro antologie lorchiane Eugénio de Andrade ha mai accolto né *Madrigal*, né *Meditación*, né –eccetto Andrade, 1976[b]– alcun testo anteriore alla cosiddetta '*trilogía gitana*' (*Canciones*, *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*)[12]. Ciò non implica, però, totale disinteresse per la poesia 'giovanile' di Lorca[13]. Come ho cercato di dimostrare altrove (Barberini, 2017: 85-87), l'esclusione di questa fase (e il suo tardivo limitato recupero) dev'essere valutata nel quadro delle interferenze che la riflessione che Eugénio de Andrade conduce sulla sua propria poesia esercita sulla riflessione condotta, contemporaneamente, sulla poesia di Lorca e *vice versa*: non sembra casuale, infatti, che Eugénio de Andrade recuperi i suoi *Primeiros Poemas* (1ª edizione 1977) –fino a quella data ufficialmente inesistenti, in quanto ufficialmente ripudiati dall'Autore– appena un anno dopo il recupero della poesia 'giovanile' di Lorca in Andrade, 1976[b] (cfr. nota 12).

Per altro verso, l'assenza di *Madrigal* e *Meditación* non sarebbe affatto in contraddizione con il sistematico implacabile occultamento delle 'fonti' messo in atto da Eugénio de Andrade. Nelle antologie lorchiane, ad esempio:

---

[11] "Há pouco tempo [questo frammento risale alla prima metà degli anni '70], uma jovem italiana (…) apresentou uma tese (...) em que estudou exaustivamente a tão falada (até por mim) influência de Lorca, a partir de *As Mãos e os Frutos*. Chegou à conclusão de que tal influência não existe. Eu cito: 'as analogias encontradas, mostram-se insuficientes, dado que pertencem à categoria de lugares-comuns na historia da poesia, e não são portanto peculiares à figura poética de F. G. Lorca'. Em que ficamos? Há ou não há influência de García Lorca na minha poesia? É evidente que sim, mas em livros por mim deitados ao lixo, que por essa razão não chegaram às mãos da jovem italiana" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 61-62). Conclusioni simili a quelle della *jovem italiana* (e ancor più perentorie) sottoscrive Cattaneo (1975: 11): "sarebbe ora di sfatare la leggenda d'un grande influsso lorchiano sulla poesia di Eugénio de Andrade; se proprio si debbono fare nomi, è più appropriato citare Cernuda o Vicente Aleixandre". Per le riprese lorchiane nella produzione giovanile di Eugénio de Andrade (limitatamente ai testi di *Adolescente* e *Pureza*, poi recuperati in *Primeiros Poemas*) si veda Bertolazzi, 2007: 80-82 e 91-98.

[12] In Andrade 1976[b] l'unico testo anteriore a questa fase è soltanto *La balada del agua del mar* (1919), pubblicata per la prima volta nel *Libro de Poemas* (1921).

[13] Parlare di poesia 'giovanile' di Lorca implica necessariamente una precisazione, dato che il Poeta andaluso fu assassinato ad appena 38 anni, nel pieno vigore creativo. L'etichetta è, ovviamente, di comodo e altro non indica che la poesia scritta e pubblicata da Lorca prima della cosiddetta 'trilogia gitana'; cf. Josephs e Caballero (1992: 15): "cuando decimos 'poesía temprana' hay que entender que estamos ordenando en términos temporales, no en valores absolutos, puesto que en la poesía lorquiana –toda ella temprana como toda su obr – no es la precocidad, sino la prodigiosidad lo que sobresale".

ISSN: 1594-378X

1) non è mai stato inserito *Pueblo* (da *Poema del cante jondo*), con tutta probabilità 'modello' della *Canção infantil* dei *Primeiros Poemas* (Barberini, 2012: 37-39);

2) scompare (dopo Andrade, 1946) *Encuentro* (sempre da *Poema del canto jondo*), imitata con certezza in *Província* dei *Primeiros Poemas* (già *Poema do amor provinciano* in *Pureza*; Bertolazzi, 2007: 80-82 e Barberini, 2017: 79-81).

Província è anzi particolarmente importante proprio in merito all'ipotesi di interferenze secondarie su un modello primario ben riconoscibile: non escluderei, infatti, che sulla base innegabile dell'*Encuentro* lorchiano (allusione di primo grado), Eugénio de Andrade abbia innestato (risemantizzandoli) elementi desunti (allusione di secondo grado) da una medioevale *cantiga d'escarnho* del trovatore Airas Perez Vuituron, *Fernan Díaz é aqui, como vistes* (Barberini, 2017: 82-84).

Concludendo (e prendendo in prestito le parole di Eugénio de Andrade), ci si domanderà: "Em que ficamos? Há ou não há influência de García Lorca" in *Poema à mãe*? A mio parere, questa ipotesi –che aggiungerebbe un'altra scheda al *dossier* Eugénio de Andrade-Lorca– non è azzardata né priva di fondamento se si considera, al lume di quanto discusso, la possibilità d'un duplice canale allusivo: *Romanceiro* (allusione di primo grado); Lorca (allusione di secondo grado). Dopotutto, però, non va dimenticato, con la corrosiva ironia –direbbe Arnaldo Saraiva– d'*O génio de Andrade* che, forse, "o assunto (…) não tem nenhum interesse, e serve apenas, come se vê, para *trabalhos académicos*" (*Rosto precário*, in Andrade, 1979: 62)[14].

Bibliografia

Almeida Garrett, João Baptista da Silva Leitão de (1843) *Romanceiro*, 3 vols., Lisboa, Imprensa Nacional (faccio riferimento alla riedizione del 1875).

Andrade, Eugénio de (1946) *Antologia Poética de Federico García Lorca*, selecção e traducão de Eu. de A., com um poema de Miguel Torga e uma introdução de Andrée Crabbé Rocha, Coimbra, Coimbra Editora.

——— (1968ª) *Os Afluentes do Silêncio*, Porto, Editorial Inova (1ª ed.).

——— (1968ᵇ) Federico García Lorca, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, Porto, Editorial Inova.

Andrade, Eugénio de (1970) Federico García Lorca, *Trinta e Seis Poemas e uma Aleluia Erótica*, Porto, Editorial Inova (2ª ed. di Andrade 1968ᵇ).

——— (1976ª) *Chuva sobre o Rosto*, Porto, Editorial Inova (2ª ed. 1982).

——— (1976ᵇ) *Poemas de García Lorca*, Porto, Editorial Inova.

——— (1979) *Rosto Precário*, Porto, Editorial Limiar (1ª ed.).

——— (2002) *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Porto, Campos das Letras (1ª ed. 1999).

——— (2005) *Poesia* (2ª edição revista e acrescentada, com uma nota de Arnaldo Saraiva), Porto, Fundação Eugénio de Andrade.

[14] Mio il corsivo, che sostituisce "teses universitárias" dell'originale. Il passo conclude il frammento qui citato nella nota 11.

ISSN: 1594-378X

BARBERINI, Fabio (2012) *Formazione, evoluzione e struttura dell'«Antologia Breve» di Eugénio de Andrade*, Roma, Aracne.

—— (2017) "*Os grandes encontros são sempre encontros de juventude*. Eugénio de Andrade traducteur de Federico García Lorca", *Traduire en poète*. Études réunies par G. Henrot Sostero et S. Pollicino; Préface de Christine Raguet, Paris, Artois Presses Université, 75-91.

BERTOLAZZI, Federico (2007) *Entre génese e representação. Estudo de variantes em Eugénio de Andrade*, Roma, Aracne.

BRAGA, Teófilo, *Romanceiro Geral Português*, 3 vols., Lisboa, Imprensa nacional (cito dalla ristampa anastatica, Lisboa, Vega Edições, 1982).

CATTANEO, Carlo Vittorio (1975) "Introduzione" a Eugénio de Andrade, *Ostinato Rigore. Antologia poetica*, scelta, traduzione e introduzione di C.V.C., Roma, Edizioni Abete, 9-45.

GARCÍA LORCA, Federico, ed. Aguilar (1986) *Obras completas*, I, *Verso*, Madrid, Aguilar (1ª ed. 1954).

JOSEPHS, Allen e Juan CABALLERO (1992) "Introducción" a Federico García Lorca, *Poema del cante jondo – Romancero gitano*, Madrid, Ediciones Cátedra, 13-138.

PASQUALI, Giorgio (1951) "Arte allusiva", ID., *Stavaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 11-20.

SARAIVA, Arnaldo (2014ª) "Eugénio de Andrade e a Espanha", ID., *O génio de Andrade*, Lisboa, Edições A23, 39-49.

—— (2014ᵇ) "Uma gralha genial", ID., *O génio de Andrade*, Lisboa, Edições A23, 67-78.