



TONINA PABA
Università di Cagliari
apaba@unica.it

«EL AMARGO ESTÁ EN LA LUNA»
MITI E MORTE NEL *DIÁLOGO DEL AMARGO*
DI FEDERICO GARCÍA LORCA

Riassunto

Il presente studio indaga il tema della morte nell'opera di Federico García Lorca. A tale scopo, offre una proposta di lettura del *Diálogo del Amargo* – breve testo in prosa di ascendenza teatrale posto in chiusura alla raccolta poetica del *Poema del cante jondo* – letto e interpretato anche in relazione agli altri componimenti del poema e ad alcune delle successive opere dello scrittore andaluso come il *Romancero gitano* e *Bodas de sangre*. L'indagine si concentra in particolare modo sulla figura dell'Amargo e sulla valenza simbolica dei binomi *caballo/jinete* e *plata/oro*, dimostrando come il *Diálogo* veicoli una specifica idea di morte intesa quale immolazione violenta che il soggetto/eroe finisce per accettare non solo in quanto parte del suo destino, ma come compimento di esso. In quest'ottica, il *Diálogo del Amargo* si configura, quindi, alla pari di altre opere di Lorca, come un "drama ritual" in cui la tragicità della fine trova sollievo nella ritualizzazione della morte. Il contributo offre, infine, una lettura del testo alla luce del pensiero religioso arcaico, sulla scorta delle indagini di Álvarez de Miranda, e delle teorie scientifiche che la psicoanalisi andava diffondendo nella società degli anni Venti del Novecento.

Parole chiave: Amargo, García Lorca, *cante jondo*, tema della morte, miti arcaici

Abstract

The present study investigates the theme of death in the work of Federico García Lorca. For this purpose, it offers an analysis of *Diálogo del Amargo*, a short prose text of theatrical ascendancy placed at the end of the poetic collection of the *Poema del cante jondo*. *Diálogo del Amargo* is also read and interpreted in relation to the other compositions of the poem and to some of the later works by the Andalusian writer, such as the *Romancero gitano* and *Bodas de sangre*. The investigation focuses on the figure of the Amargo and on the symbolic value of the binomials *caballo/jinete* and *plata/oro*, demonstrating to what extent the *Diálogo* conveys a specific idea of death meant as a violent immolation which the subject/hero accepts not only as part of his destiny, but as the fulfilment of it. From this point of view, the *Diálogo del Amargo* is thus configured, like other works by Lorca, as a "drama ritual" in which the tragic nature of the end finds relief in the ritualisation of death. Based on the investigations of Álvarez de Miranda, the contribution finally offers a reading of the text in the light of archaic religious thought and of the scientific theories that psychoanalysis was spreading in 1920s society.

Keywords: Amargo, García Lorca, *cante jondo*, theme of death, archaic myths

La palabra poética de Federico García Lorca parece quedar toda ella inscrita en la órbita de lo mítico. Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir la gravitación del ritual, del símbolo, de las señales que remiten desde el espacio recién aparecido o recién creado al espacio primordial o al origen, donde mito e historia se unifican.

J. Á. Valente, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

1. L'ossessione della morte

Sono ormai numerosi gli studiosi dell'opera di Federico García Lorca che hanno segnalato come la tematica della morte costituisca un *fil rouge* della sua produzione, una sorta di filigrana da leggere in controluce se si vuole veramente intendere la sua parola poetica e ricostruire la sua visione del mondo¹. Pedro Salinas, uno dei poeti-professori del gruppo del '27², suo compagno di generazione, è stato fra i primi a dedicare la propria attenzione di ispanista verso questo aspetto avvertendo che «la visión de la vida y de lo humano, que en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte»³.

Tale affermazione non costituirebbe nessun dato di novità, secondo Álvarez de Miranda, se si tiene presente che «no hay poeta o dramaturgo que haya dejado de poetizar o dramatizar sobre la muerte [...] Pero

¹ «Es evidente que toda la poesía o el teatro de Lorca giran sobre la muerte», afferma J. C. Rodríguez, *Tres diálogos con la negatividad (a partir de Lorca y Freud)*, in R. Sánchez García, R. Martínez León (a cura di), *Literatura y compromiso Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid, Visor, 2011, pp. 12-26, p. 17. «El motivo tanático, en sí y en sus conexiones, tiene, incontestablemente, el más elevado índice de frecuencia: no existe pieza dramática o poesía de Lorca, quizás no exista pensamiento o verso suyos, que no sean relacionados o puedan ser relacionados con la idea y la emoción de la muerte», scrive Ileana Georgescu, *Esbozo de tanatología lorquiana*, in E. de Busto Tovar (a cura di), *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 621-628, p. 621 e «La muerte es un asunto central en la obra de Federico García Lorca, que llegó a convertirse en una obsesión que impregnó su bibliografía al completo», scrive G. Luque Moya, *El desgarrador canto a la muerte. Análisis filosófico de la obra de Federico García Lorca*, in «Claridades. Revista de filosofía», XII/1 (2020), pp. 307-325, p. 307.

² Cfr. M. Rosso, *Introduzione*, in M. Rosso (antologia a cura di), *I poeti del '27*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, pp. 9-59.

³ P. Salinas, *García Lorca y la cultura de la muerte*, in *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 389-398, p. 389.

no es que también los personajes de Lorca mueran: lo significativo es ver por qué mueren y cómo mueren»⁴.

La questione, per le sue molteplici implicazioni con il pensiero filosofico, mitico e religioso, risulta complessa e appassionante. Avvalendoci della bibliografia critica prodotta a questo riguardo, ma aprendo anche a inedite suggestioni interpretative, si offre qui una proposta di lettura di un testo in cui «el tema mortal [...] se revela mejor»⁵, il *Diálogo del Amargo* contenuto nella raccolta poetica *Poema del cante jondo*⁶.

Cominceremo proprio dalla lettera inviata dal poeta all'amico Adolfo Salazar, nella quale, anticipandogli i contenuti del libro, ne esalta la novità⁷:

¡Si vieras cuánto he trabajado! Terminé de dar el último *repaso* a las suites y ahora pongo los tejadillos de oro al *Poema del cante jondo* que publicaré coincidiendo con el concurso. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugestiones andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular* y saco a relucir en él a los *cantaos* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones. El Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Fillo... y ¡la Muerte!

Fra i personaggi del *Poema* figura, come una *cantaora* fra le tante, la Morte e risultano diffusi i riferimenti ad essa in tutta l'opera, con una concentrazione maggiore nel *Poema de la soleá* e nel *Gráfico de la Petenera*. In quest'ultima sezione, già dal primo testo «Bordón», poi in «De profundis» fino a «Muerte de la Petenera», viene gradatamente delineato un percorso di chiara connotazione disforica che raggiunge il climax con la comparsa della morte in «Clamor»: «Por un camino va/ la muerte, coronada de azahares marchitos».

Ma, in un crescendo di intensità, sottolineata dall'iterazione multipla del verbo, si arriva all'identificazione fra morte e *cante jondo*, canto tragico, di lutto: «Canta y canta/una canción/en su vihuela blanca/y

⁴ Á. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ Sebbene il libro fosse già terminato in vista del «Festival del cante jondo» di Granada del 1922 venne pubblicato solo nel 1931 a Madrid, Ediciones Ulises. D'ora in poi ci riferiremo ad esso, alternativamente, anche come *Poema*.

⁷ Lettera del 1° gennaio 1922 ad Adolfo Salazar. Cfr. F. García Lorca, *Epistolario completo*, A. A. Anderson e C. Maurer (a cura di), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 136-137.

canta y canta y canta». A presiedere canto, ballo e musica vi è Lei, la Morte personificata⁸.

Come noto, la struttura del *Poema* appare fortemente articolata. Alle prime quattro macrosezioni intitolate ad alcuni *palos* del *cante jondo* (*siguiriyá, soleá, saeta* e *petenera*) seguono *Dos muchachas, Viñetas flamencas, Tres ciudades, Seis caprichos*. L'opera si chiude con due testi in prosa di evidente ascendenza teatrale fin dai titoli: «Escena del teniente coronel de la Guardia civil» e «Diálogo del Amargo», seguiti rispettivamente da «Canción del gitano apaleado» e «Canción de la madre del Amargo». Si tratta complessivamente di 51 componimenti.

Gli editori moderni del *Poema del cante jondo*⁹, pur segnalando le motivazioni di carattere contingente che avrebbero suggerito al poeta di inserire i due testi in prosa per dare maggiore consistenza all'opera, non mancano di notare la coerenza tematica fra i contenuti del *Poema* e i due dialoghi teatrali. Redatti intorno al 1925, quando l'opera risultava conclusa da tempo – salvo rifiniture e ritocchi – per l'ambientazione e la presenza di alcuni protagonisti (come la *guardia civil*) aprono all'atmosfera del *Romancero gitano*.

2. El Amargo, centauro de muerte

Il testo, a cui dedichiamo qui la nostra attenzione è dunque il «Diálogo del Amargo» che suggella definitivamente, come già detto, il *Poema del cante jondo*. Esso funge da *trait d'union* fra l'opera che lo contiene e il *Romancero gitano* attraverso una serie di rimandi e riprese che, se ancora ce ne fosse bisogno, vengono a confermare la forte coesione tematica e stilistica dell'intera opera lorchiana. Dato, questo, in nessun modo sorprendente se si considera anche il lasso di tempo – circoscritto a circa due decenni – in cui si gesta e si pubblica la produzione di Federico García Lorca, da *Impresiones y paisajes* del 1918 a *La casa de Bernarda Alba* del 1936.

⁸ Nel *Poema del cante jondo* «persisten elementos de la muerte florida y domina aún la perspectiva fáctica, pero esta vez el motivo tanático ya no es subordinado a otro, cobra prioridad y autonomía: todo el poema se dirige hacia él o proviene de él. La muerte llega a ser sujeto categórico», I. Georgescu, *op. cit.*, p. 624.

⁹ F. García Lorca, *Poema del cante jondo - Romancero gitano*, A. Josephs e J. Caballero (a cura di), Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

Il personaggio di Amargo compare anche nel *Romancero gitano*, pubblicato nel 1928 ma scritto fra il 1924 e il 1927, e figura nel componimento numero quattordici «Romance del emplazado»¹⁰.

A proposito di questo singolare personaggio, il poeta così si esprimeva nel presentare al pubblico il *Romancero gitano* prima della sua pubblicazione:

[...] Pocas palabras voy a decir de esta fuerza andaluza, centauro de muerte y de odio que es el Amargo. Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: ¡Amargo, ven! Desde entonces el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética [...]»¹¹.

Benché Lorca faccia riferimento alla sua opera in versi non vi è dubbio che il «Diálogo del Amargo» sia da ascrivere al genere teatrale. Redatto in prosa, di breve estensione, esso è corredato di didascalie e mette in scena 4 personaggi (*Joven 1* e *Joven 2*, *Amargo* e il *jinete*) oltre a una voce fuori campo che costituisce l'incipit del testo. Così come la «Escena del teniente coronel de la guardia civil» – che ha conosciuto varie versioni teatrali – il «Diálogo» ha ispirato alcune versioni cinematografiche che solo parzialmente hanno potuto giovare delle didascalie. Si tratta infatti, nella maggior parte, di indicazioni non traducibili operativamente in quanto la loro alta densità metaforica appare piuttosto orientata a creare una cupa atmosfera di inquietudine e mistero («El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que lo han oído; El camino ondulante salomoniza la sombra del animal» e, ancora, «La noche se espesa como un vino de cien años. La

¹⁰ Scarsi gli studi dedicati a questo singolo componimento. Si segnalano: S. H. Turner, *Lorquian Reflections: Romance del emplazado*, «Hispania», LXX, 3, 1987, pp. 447-456; G. Torres Salinas, *Federico García Lorca: Romance del emplazado*, in E. Alonso Valero (a cura di), *El patrón poético español en el primer tercio del siglo XX (1900-1936)*, 2024, pp. 99-105.

¹¹ F. García Lorca, *Comentarios a Romancero gitano*, «Revista de Occidente», LXXVII, 1969, p. 136.

serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojarse por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía»).

Lo stesso poeta segnala poi la reiterazione del motivo del *Amargo* in varie sue opere: «La primera vez que sale el Amargo es en el *Poema del cante jondo* que yo escribí en 1921. Después en el *Romancero* y últimamente en el final de mi tragedia *Bodas de sangre* se llora también no sé por qué a esta figura enigmática»¹².

Un identico protagonista, dunque, accomuna «El Diálogo del Amargo» e il «Romance del emplazado». Ciò che questo preconizza, ossia la morte inevitabile del giovane annunciata con due mesi di anticipo¹³, si compie nel dialogo teatrale. Il *romance* si struttura in cinque blocchi dei quali il terzo e il quinto creano l'antefatto ed espongono lo sviluppo narrativo del *conjuro*. Il secondo e il quarto, con i loro elementi descrittivi, concorrono a creare l'ambientazione svolgendo la funzione di didascalie liriche¹⁴ come nel «Diálogo». Il blocco iniziale, di 13 versi, introduce un io poetico disseminato nel testo attraverso la frammentazione del corpo e il ricorso massiccio al possessivo: «*Mi soledad*», «*mi cuerpo*», «*mi caballo*» «*mis ojos*», «*mi cuerpo*».

Ed è proprio l'insistito ricorso alla prima persona del possessivo a stabilire solide connessioni sia con l'incipit del «Diálogo» («Las adelfas de *mi patio*») che con la «Canción de la madre del Amargo» che lo segue: «*mi sábana*», «*mis adelfas*», «*mi palma*». Connessioni che estremizzano il senso di dolorosa solitudine che il soggetto esperisce sia nell'attesa certa della morte¹⁵ che nei suoi effetti indiretti. La voce fuori campo che apre il «Diálogo», pertanto, potrebbe essere proprio quella della

¹² *Ibidem*.

¹³ «El veinticinco de junio/le dijeron a el Amargo:/Ya puedes cortar si gustas/las adelfas de tu patio./ [...]. El veinticinco de junio abrió sus ojos Amargo,/y el veinticinco de agosto/se tendió para cerrarlos [...].»

¹⁴ «Los densos bueyes del agua/embisten a los muchachos/que se bañan en las lunas/ de sus cuernos ondulados/ [...] Espadón de nebulosa/mueve en el aire Santiago. /Grave silencio, de espalda,/manaba el cielo combado».

¹⁵ «El Amargo, el emplazado, uno de los personajes inequívocamente predestinados por el poeta a la muerte» scrive Á. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 82.

madre del giovane¹⁶ che poi nella «Canción» amplia e dipana il lamento alla presenza delle sue vicine¹⁷.

Alcune considerazioni merita anche il già citato riferimento di Lorca al pianto che nel finale di *Bodas de sangre* si fa per *El Amargo*. La sua rivelazione riveste importanza notevole giacché nella tragedia rurale, che lascia sul campo due giovani vittime, non vi è nessuna menzione a un personaggio di nome Amargo. Vi figura, invece, la *Madre*, che al centro della scena così si esprime: «Girasol de tu madre,/espejo de la tierra./ Que te pongan al pecho/cruz de amargas adelfas;/sábana que te cubra/de reluciente seda,/y el agua forme un llanto/entre tus manos quietas» (*Bodas de sangre*, Acto tercero, cuadro último)¹⁸.

Le analogie fra questo passo e la «Canción de la madre del Amargo» non si limitano alla comunanza di elementi quali la *cruz de amargas adelfas* (dove l'attributo dei fiori di oleandro rimanda evidentemente all'Amargo) o il riferimento alla *sábana*. Esse risultano fitte e svolte soprattutto dal motivo intensamente declinato delle armi da taglio e del coltello che lo ha ucciso. Motivo che analizzeremo più avanti.

3. Ambientazione e scenario naturale

Nel «Diálogo del Amargo», come già fatto notare, sono poche ed essenziali le notazioni che consentono di ricostruirne l'ambientazione. È certo che la vicenda si svolge di notte, nella bella stagione, in pieno *campo* andaluso e che i personaggi attraversano degli uliveti. Il canto dei grilli e delle rane¹⁹ accompagna il cammino. El Amargo si ritrova solo, circondato da alte montagne. Raggiunto da un misterio-

¹⁶ Il «Diálogo» si può configurare, quindi, come una sorta di ricostruzione a posteriori da parte della madre di ciò che è successo al figlio, come pure si può intendere l'incipit quale autopresentazione di Amargo. Si ricordi che nel «Romance del emplazado» una voce dice ad Amargo: «Ya puedes cortar si gustas/ las adelfas de tu patio».

¹⁷ Cfr. Salvador Rodríguez Becerra, *Antropología y rituales de muerte a comienzos del siglo XX en Andalucía*, «Etnicex», VII, 2015, pp. 191-206, che analizza la cultura della morte da una prospettiva demo-etno-antropologica.

¹⁸ F. García Lorca, *Nozze di sangue*, E. Pittarello (a cura di), Venezia, Marsilio Editori, 2013, p. 246.

¹⁹ Considerato «animal lunar» da Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, *ad vocem*) e, come tale, «simbolo di risurrezione a causa delle sue metamorfosi» (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, vol. I, Milano, Rizzoli Libri, 1986, *ad vocem*).

so cavaliere, sale in groppa al cavallo di questi e insieme proseguono verso Granada.

Le tenebre notturne, la cui valenza disforica è nota, favoriscono gli eventi tragici:

Tanto las coplas del cante jondo como los romances gitanos nos recuerdan que la noche es un símbolo de la muerte, no solo por oposición al día y a su esplendor vital, sino también porque la noche paraliza la vida, oculta a los seres bajo un manto sombrío, invita al sueño, que es hermano y espejo de Thánatos, y nos sitúa lejos de la luz, en un paraje similar al que habitan los muertos. Recordemos, en efecto, la presencia escalofriante de la muerte en algunos ambientes desprovistos de luz característicos de la obra de Lorca: el cielo nocturno presidido por la luna, la profundidad del mar, el fondo de los aljibes, el “aire oscuro” que presagia algún hecho luctuoso. Por todo ello, y de acuerdo con una imagen de larga tradición, “oscuridad”, “noche” y “sombra” son sinónimos de muerte en numerosos textos lorquianos²⁰.

Per quanto riguarda il paesaggio, particolare pregnanza semantica acquista il riferimento agli «hermosos olivares» che costituiscono la scenografia naturale della maggior parte dei componimenti poetici del *Poema del cante jondo*. Ci ricorda infatti Javier Salazar Rincón che «Los olivos abundan en los versos del *Romancero Gitano*, y con frecuencia presiden las escenas en que el dolor y la muerte protagonizan la historia»²¹. L'ulivo è, in questo contesto specifico del «Diálogo», anche l'albero i cui frutti sono amari, come attesta una ricca tradizione letteraria e teatrale²². L'amarezza, che sostanzia il personaggio principale del testo che stiamo analizzando, appare evocata anche dal ricorso ad alcune metafore botaniche sia nel «Diálogo» che nella «Canción de la madre del Amargo». Di particolare efficacia il riferimento alle *adelfas*

²⁰ J. Salazar Rincón, *Por un anfibio sendero Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Barcelona, PPU, 1998, p. 255.

²¹ *Ibid.*, p. 176.

²² «El olivar [...] en el romancero y las canciones tradicionales antiguas, suele ser el escenario de acontecimientos desastrosos, ocasionados por un amor no correspondido, mal pagado, o truncado de una manera imprevista por algún suceso aciago», J. Salazar Rincón, *Rosas y mirtos de luna Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, UNED, 1999, p. 172.

(oleandri) che apre il dialogo, considerate piante velenose e mortifere²³, poi ripreso nella canzone della madre, quindi la *almendra amarga* (mandorla amara), per finire con cicute ed ortiche che popolano la *sierra* a cui Amargo e il cavaliere sono diretti, ossia Granada²⁴.

4. *Caballo/jinete*

Si è detto prima che i personaggi del «Diálogo» che stiamo analizzando sono quattro. Tuttavia, vi è un'entità non formalizzata fra gli attanti che assume al ruolo di co-protagonista e ci stiamo riferendo al cavallo che monta il misterioso cavaliere notturno. Le didascalie mostrano una continua interazione fra cavaliere e animale e risultano molto chiare: «un jinete viene galopando por la carretera;/ parando el caballo;/ el caballo se inquieta;/ el caballo se vuelve a espantar;/ tirando de las bridas;/ parando el caballo/».

Come pure è significativa la conversazione fra il cavaliere e El Amargo, mediata quasi sempre dal riferimento alla bestia: «¿Por qué no monta en la grupa?;/ ¡Caballo!;/ ¡Muchacho, súbete conmigo!;/ Pero, ¡qué caballo este!;/ Yo monto este caballo y vendo cuchillos;/ Ahora no te negarás a montar conmigo;/ ¡Vamos. Sube! Sube de prisa/».

La complessità del simbolo del cavallo e la sua polivalenza semantica, sia a livello generale²⁵ che nell'opera di Federico García Lorca²⁶, sono note.

²³ «Entre los escritores españoles [...], Federico García Lorca es uno de los autores en que los símbolos de origen vegetal ocupan un lugar más destacado, con una dilatada gama de matices y valores», osserva J. Salazar Rincón, *Ramos, coronas, guirnalda: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, in «Revista de Literatura», CXXII, 1999, pp. 1-21, p. 10.

²⁴ La peculiare caratterizzazione delle maggiori città andaluse nel *Poema del cante jondo* è un tema di portata così ampia da richiedere studi specifici ed esclusivi. Ci limitiamo qui a segnalare come Granada assuma la valenza prevalente di città malinconica, asfittica, chiusa in sé stessa, che al dinamismo vitale di Siviglia oppone una staticità oppressiva e insidiosa di matrice funerea. Tale opposizione appare già nella «Baladilla de los tres ríos», componimento-prologo del *Poema del cante jondo*. Cfr. N. Von Prellwitz, *Observaciones sobre la Baladilla de los tres ríos de Federico García Lorca*, in «Críticón», LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX, 2003, pp. 689-696. Granada fu oggetto di riflessione da parte di Lorca anche in due conferenze: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* e *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre* in F. García Lorca, *Obra completa VI, Prosa 1*, a cura di M. García-Posada, Madrid, Ediciones Akal, 1994, rispettivamente pp. 260-268 e pp. 314-327.

²⁵ Cfr. J. Chevalier, *op. cit.*, *ad vocem*.

²⁶ Si veda a questo proposito M. A. Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, pp. 264-268.

Il «Diálogo del Amargo», tuttavia, presenta alcune specificità che a parer nostro meritano di essere sottolineate. Una attiene proprio all'impeto dell'animale tanto che il *jinete* deve intervenire tirando le briglie, commentandone il comportamento e fermandolo più volte. L'altro aspetto è che il destino tragico di El Amargo si compie una volta che il giovane accetta l'invito insistente del cavaliere a salire in groppa alla cavalcatura²⁷. Si tratta di due elementi che confermano la negatività del simbolo²⁸ caricandolo di sfumature aggiuntive – fra le quali la funzione di accompagnatore di anime all'aldilà²⁹ – ma, soprattutto, nel delineare una sorta di dio-cavallo³⁰, ne evidenziano il legame con le religioni primitive degli Iberi:

[...] se han encontrado también otras representaciones plásticas ibéricas que parecen aludir a este Señor. Probablemente a él hace referencia el relieve de uno de los sillares del monumento de Pozo Moro que presenta a un *personaje con cabeza de caballo que empuña un cuchillo y participa en una escena de sacrificio*, personaje que también se encuentra pintado en dos vasijas cerámicas de Numancia³¹.

Le analogie con l'epilogo del «Diálogo» sono innegabili.

Infine, la figura del *jinete* che viaggiando di notte raggiunge il predestinato evoca una specie di caccia che rimanda agli «infernali destrieri della morte che inseguono a lungo i viaggiatori smarriti [...]»³². Che

²⁷ Il riferimento al *cante jondo* appare nel «Diálogo» tre volte. Nella prima occorrenza esso è associato in maniera esplicita alla morte: Amargo: «Ay yayayay/Yo le pregunté a la muerte./Ay yayayay». La terza volta, ugualmente, il giovane intona il suo canto dopo essere salito in groppa all'animale: Amargo: «¡Ay yayayay!».

²⁸ «Nella valorizzazione negativa del simbolo ctonio [...] il cavallo diventa l'espressione d'una potenza infernale, una manifestazione della morte, analoga alla Falciatrice del nostro folklore. [...]», J. Chevalier, *op. cit.*, p. 223 *ad vocem*; «Su simbolismo es muy complejo [...] Para Eliade es un animal ctónico-funerario», J. E. Cirlot, *op. cit.*, *ad vocem*.

²⁹ «Chiaroveggente e abituato alle tenebre, esercita funzioni di guida e di intercessore, in una parola di psicopompo», J. Chevalier, *op. cit.*

³⁰ «La presencia de un dios-caballo en el mundo antiguo mediterráneo fue una realidad de la que participaron los Iberos. Entre sus creaciones plásticas realizaron un tema especialmente significativo: la representación de un Señor de los caballos que se mostraba como un personaje en pie o sentado entre dos caballos rampantes», scrive Rafael Ramos, *Los Iberos Imágenes y mitos de Iberia*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2017, p. 364.

³¹ J. M. Blázquez Martínez, *Aportaciones al estudio de las religiones primitivas de España*, in «Archivo español de Arqueología», XXX, 95, Madrid, 1957 (*apud* R. Ramos, *op. cit.*, p. 366). [corsivo mio].

³² J. Chevalier, *op. cit.*, p. 227.

El Amargo possa essere considerato un viaggiatore smarrito appare plausibile. Mentre la didascalia iniziale annuncia la presenza di tre viandanti (*llegan tres jóvenes con anchos sombreros*) di fatto sulla scena ne compaiono due perché il terzo è rimasto indietro («Y ese?/ Viene detrás. Joven1 (en alta voz) ¡Amargo! /Amargo: (lejos) Ya voy). Joven 1(Desde muy lejos). ¡Amargo!/ Joven 2 (casi perdido). Amargooo!»).

La didascalia che precede l'arrivo del cavaliere ci informa che «El Amargo está solo en medio de la carretera [...]». Infine, la constatazione di Amargo: «Me parece que hemos perdido el camino».

5. Plata/oro

Insieme a *cavallo/cavaliere* un altro binomio regge il «Diálogo del Amargo», quello di *argento/oro*. Come noto, il campo semantico relativo ai metalli (oro, argento e bronzo) costituisce uno degli assi dell'intero universo poetico e teatrale di Federico Garcia Lorca³³ sviluppato in special modo, in virtù dei suoi nessi con le pratiche e i costumi delle popolazioni zingare, nel *Poema del cante jondo* e nel *Romancero gitano* ma anche in *Bodas de sangre*. Al metallo forgiato³⁴ rinviano le molteplici armi che feriscono e danno la morte: *navaja*, pugnale, rasoio, coltello.

L'intero dialogo fra il giovane Amargo e il cavaliere è incentrato sui coltelli, sul fascino che esercitano, sulle differenze esistenti fra loro, sulla loro diversa funzionalità:

[...] es acaso el *Diálogo del Amargo* una de las obras en que el tema mortal, sentido a través del cuchillo, se revela mejor: desde el principio hasta el final, el cuchillo es el verdadero protagonista de este diálogo de la muerte y es su mágico demiurgo, y cuando el misterioso jinete lo regala al Amargo este cae fulminado por su mera presencia³⁵.

³³ Si veda a questo proposito R. Xirau, *La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII, julio-diciembre, 1953, pp. 364-371.

³⁴ «El oficio del forjador resulta ambivalente, y de inmediato nos presenta su lado oscuro. La herrería, en efecto, tiene a la vez cualidades sugestivas y demoníacas: en ella se crean las herramientas para cultivar el suelo, pero también las armas de guerra, [...] El herrero es además un personaje misterioso y desarraigado, que inspira desconfianza y al que se aísla del resto de la comunidad [...], y la fragua, un lugar hosco, alumbrado por las llamaradas del fogón, habitado por hombres tiznados por el fuego, y semejante en muchos aspectos a la imagen tradicional del infierno o de la muerte», scrive J. Salazar Rincón, *Por un anfibio sendero*, cit., p. 53.

³⁵ Á. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 65.

L'insistenza ossessiva con cui il *jinete* propone la propria mercanzia al giovane, fino a imporgliela facendogliene dono, reclama la dovuta considerazione.

Vediamo il testo. Il primo riferimento è alla *plata* e compare nella didascalia che precede l'incontro fra El Amargo e il cavaliere. Il giovane è solo, in mezzo alle montagne, («[...] Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso»). L'accostamento dell'elemento *plata* all'area semantica delle tenebre – qui rappresentate dall'avverbio – funge da presagio e anticipazione funesta³⁶. Riferendosi ai coltelli che nella città di Malaga vendono i suoi tre fratelli, il cavaliere precisa che sono *de plata y oro*, per poi specificare ulteriormente che «Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba».

Le due didascalie successive («El Amargo calla. Su mano derecha se le enfría como si agarrase un pedazo de oro») e («[il cavaliere] Saca un cuchillo de oro. La punta brilla como una llama de candil») associano indistintamente l'oro sia al freddo (gelo della morte) che al caldo (fiamma della lucerna)³⁷. Non solo l'argento, quindi, appare connotato dalla freddezza³⁸ (resa dal colore bianco) ma anche l'oro, tant'è che in più occorrenze il coltello, sia in questo «Diálogo» che in *Bodas de sangre*³⁹, va alla ricerca del calore del sangue⁴⁰.

³⁶ «Tanto en los diálogos como en las acotaciones del teatro lorquiano, la noche y la sombra están a menudo presentes para anunciar la muerte o servirle de vehículo», ci ricorda J. Salazar Rincón, *Por un anfibio sendero*, cit., p. 259.

³⁷ Sulla valenza della lucerna si veda J. Salazar Rincón, «Ciros, candiles, velones... símbolos de angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca», in «Epos», XV, 1999, pp. 199-212.

³⁸ «Nel sistema di corrispondenza fra metalli e pianeti, l'argento è in rapporto con la luna. Appartiene allo schema o alla catena simbolica Luna-acqua-principio femminile. Tradizionalmente si contrappone all'oro, che è il principio attivo, maschile, solare, celeste, come principio passivo, femminile, lunare acquatico. Il suo colore è il bianco mentre quello dell'oro è il giallo», J. Chevalier, *op. cit.*, p. 97.

³⁹ Madre: «Vecinas: con un cuchillo, /con un cuchillito, [...] con un cuchillo,/con un cuchillito/que apenas cabe en la mano,/pero que penetra fino/por las carnes asombradas/y que se para en el sitio/donde tiembla enmarañada/la oscura raíz del grito», *Bodas de sangre*, acto III, cuadro último.

⁴⁰ Jinete: «Los otros cuchillos no sirven. Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran», «Diálogo del Amargo».

6. Considerazioni conclusive

L'analisi del «Diálogo del Amargo» – volutamente circoscritta ad alcuni aspetti – ha messo in luce la centralità del tema della morte, sia nel componimento in oggetto ma anche nel *Poema del cante jondo* di cui costituisce il punto finale⁴¹. Proprio per la sua collocazione, infatti, esso assume una valenza che è insieme assertiva e riepilogativa, confermando l'interesse costante del poeta verso un tema che egli seleziona e privilegia fra i molteplici che la tradizione orale arabo-andalusa gli offriva. Nella conferenza sul *cante jondo*, presentata per la prima volta a Granada nel 1922, a proposito dei testi tradizionali Lorca afferma che «en el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación»⁴² e nella versione aggiornata del 1931 aggiunge «son patéticos siempre, atacantes y extáticos con las quillas puestas hacia arriba. No hay momentos de amor correspondido ni felicidad tranquila. Esos momentos son expresivos por sí mismos y no hay necesidad de recordarlos. En Andalucía solo canta el que ya está en el filo, a punto de caer en el sitio de donde no se vuelve»⁴³.

Senza dimenticare, come scrive Salinas, che «la obra de un poeta no es sistema filosófico; no es una filosofía conscientemente elaborada; como tal, expuesta en forma discursiva [...]»⁴⁴ ci pare di poter affermare che il «Diálogo» veicoli una particolare idea di morte intesa come immolazione violenta⁴⁵ che il soggetto/eroe finisce per accettare considerandola non solo parte del suo destino ma il compimento di esso. Si potrebbe dire che El Amargo vada incontro alla morte, che quasi la

⁴¹ «Dentro de la muerte terrible, la tanatología lorquiana despliega toda su profundidad, originalidad y poder de eflorescencia. En primer lugar, él no desvela la muerte y su emoción, sino las envuelve, bajándolas en lo hondo del ser y de la naturaleza, haciendo de ellas un misterio existencial -el supremo. Una extraordinaria atmósfera, específicamente lorquiana, de espera de los signos tanáticos, de presentimiento fatídico, una tensión permanente y no resuelta hace de la muerte la gran desconocida [...]», I. Georgescu, *op. cit.*, p. 625.

⁴² F. García Lorca, *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"*, in F. García Lorca, *Obra completa VI*, cit., p. 217.

⁴³ F. García Lorca, *Arquitectura del cante jondo*, C. Maurer (a cura di), Granada, Editorial Comares, 2000, p. 145.

⁴⁴ P. Salinas, *op. cit.*, p. 391.

⁴⁵ «Il simbolo del coltello è frequentemente associato all'idea di esecuzione giudiziaria, di morte, di vendetta, di sacrificio (la mano armata di Abramo nel sacrificio di Isacco); è lo strumento essenziale dei sacrifici» J. Chevalier, *op. cit. ad vocem*.

cerchi. Allontanandosi dai compagni e smarrendo la strada sceglie di perdersi volontariamente. Nei confronti del coltello che il cavaliere notturno⁴⁶ gli offre egli mostra di subirne il fascino, infatti, pur rifiutandolo ripetutamente, alla fine accondiscende divenendo una vittima sacrificale⁴⁷. I nessi di questa concezione con il pensiero religioso arcaico sono stati mirabilmente messi in luce da Álvarez de Miranda che spiega in questo modo l'evidente dinamica di attrazione/repulsione verso le armi taglienti che molti dei personaggi lorchiani manifestano⁴⁸. All'interno dell'«epica tragica» che Lorca poeticamente costruisce, Amargo, il centauro, si ritaglia il ruolo di eroe che si immola affinché la vita prosegua e si rigeneri continuamente.

Il «Diálogo del Amargo» si configura, quindi, alla pari di altre opere di Lorca, come un «drama ritual» in cui la tragicità della fine trova sollievo nella ritualizzazione della morte come ben fa notare I. Georgescu:

[...] dos parecen ser las vías por las cuales el poeta intenta, por supuesto, no solucionar el problema de la muerte, sino llegar a una posición de alivio de la tensión tanática, a un sosiego equivalente a una solución. La primera vía es la que prevalece, a todas luces, en el teatro, a saber, la ritualización de la muerte. Hacer del terrible suceso un antiguo rito y otorgar a los que son sometidos a ella el aura del sacrificio significa conceder al tema tanático una certidumbre, dignidad y elevación que transfigura, subliman la emoción tanática⁴⁹.

Tale ipotesi di studio può essere utilmente integrata, crediamo, con le innovative teorie scientifiche che la psicoanalisi andava diffondendo nella società degli anni Venti del secolo scorso⁵⁰ e di cui Lorca fu cer-

⁴⁶ Il *jinete*, figura che satura molti dei componimenti del *Poema del cante jondo*, e non solo, perde la sua misteriosità affermandosi come Thanatos, demone maschile, alato, figlio della Notte, fratello del Sonno, una delle tante raffigurazioni mitologico-letterarie della morte. Cfr. R. Ceserani (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, *ad vocem*.

⁴⁷ Si ricordi, nei vari testi esaminati, l'ossessivo richiamo al «cuchillo de oro». «[...] L'oro è un'arma di luce. Per i sacrifici alle divinità uranie si usavano solo coltelli d'oro. Parimenti i druidi tagliavano il vischio solo con un falcetto d'oro», J. Chevalier, *op. cit.*, *ad vocem*.

⁴⁸ Cfr. Á. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, in particolare pp. 65-69.

⁴⁹ I. Georgescu, *op. cit.*, p. 628.

⁵⁰ Si veda a questo proposito: M. Alvar, *García Lorca y Freud*, in «Saber Leer», febrero 1993, LXII, pp. 4-5; J. C. Rodríguez, *op. cit.*, pp. 12-26; J. Huélamo Kosma, *La influencia de Freud en el teatro de García Lorca*, in «Boletín de la Fundación Federico García Lorca», VI, 1989, pp. 59-83.

tamente a conoscenza⁵¹. In particolar modo la dialettica fra il principio di piacere e la pulsione di morte che Freud andava elaborando⁵², il dissidio fra Eros e Thanatos, starebbe alla base dei destini tragici di quasi tutti i personaggi lorchiani dal Amargo/el emplazado a Ignacio Sánchez Mejías «con toda su muerte a cuestras», ai vari gitani del *Romancero* fino ai morti ammazzati di *Bodas de sangre*.

⁵¹ Julio Huélamo Kosma analizza il teatro di Lorca, e soprattutto *las comedias imposibles*, da questa prospettiva metodologica concludendo che «se evidencian vinculaciones con la doctrina freudiana en el empleo recurrente de algunos conceptos, formulaciones y símbolos, claves en la teoría psicológica de Freud» fra i quali anche «la oposición dual entre el instinto de conservación y el instinto de destrucción». J. Huélamo Kosma, *La influencia de Freud en el teatro de García Lorca*, cit., p. 66.

⁵² «La morte non chiude la vita ma la sostanzia. Per altri versi, ne è la realizzazione ultima, e non l'antitesi. Sono grosso modo le conclusioni sconcertanti cui perviene Sigmund Freud nel 1920 col suo saggio *Al di là del principio di piacere* ribadite poi nel fondamentale *L'Io e l'Es* del 1922. Freud individua l'esistenza di una pulsione di morte, accanto alla pulsione alla vita; anzi sostiene che 'la meta di tutto ciò che è vivo è la morte' cioè che l'impulso primario di ciò che vive è quello di tornare alla condizione originaria di non vivente, di inanimato, di inorganico». Cfr. R. Ceserani, *op. cit.*, *ad vocem*.