

MARIA ENRICA CASTIGLIONI
“¿Para qué metáforas?”. La
poetica di Ernesto Cardenal

Firenze, La Nuova Italia, 1990

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 138)

Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;
- l'opera non sia usata per fini commerciali;
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

CXXXVIII

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI LINGUE
E LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

MARIA ENRICA CASTIGLIONI

”¿PARA QUÉ METÁFORAS?”
LA POETICA DI ERNESTO CARDENAL



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Castiglioni, Maria Enrica

“ ¿Para qué metáforas? ” : la poetica
di Ernesto Cardenal. — (Pubblicazioni della Facoltà
di lettere e filosofia dell'Università di Milano ; 138.
Sezione a cura dell'Istituto di Lingue
e Letterature iberiche e iberoamericane ; 1). —
ISBN 88-221-0867-1
1. Cardenal, Ernesto I. Tit.
861

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1990 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: maggio 1990

INDICE

INTRODUZIONE	p. 1
--------------	------

PARTE PRIMA - ERNESTO CARDENAL: « MI TIEMPO ERA BÀR- BARO Y PRIMITIVO, AUNQUE POÉTICO »	p. 3
--	------

1. Le prime opere giovanili: la ricerca di una cifra poetica originale	6
2. L' <i>Exteriorismo</i> , fondamento della stilistica cardenaliana	12
3. <i>Epigramas</i> (1961): l'amore come assenza, la dittatura ossessiva presenza	21
4. <i>Hora 0</i> (1957-59) e <i>Gethsemany, Ky</i> (1960): l'esplosione del conflitto nella poesia 'totale' e la sua decantazione nella dimensione religiosa	28
5. <i>Salmos</i> (1965): « Escribo por la misma razón que Amos, Nahúm, Ageo, Jeremías ». Il poeta come vate, la poesia come volontà profetica	38
6. <i>Oración para Marilyn Monroe</i> (1965) e <i>Apocalipsis</i> (1965): il mito, l'orrore, la speranza	44
7. <i>El Estrecho dudoso</i> (1966) e <i>Homenaje a los indios americanos</i> (1969): il ritorno alle radici, l'esaltazione della cosmogonia india, il rifiuto della lente deformatrice 'eurocentrica'	54

PARTE SECONDA - LA TRAIETTORIA POETICA CARDENALIANA: DALL' ELEGIA 'POLITICA' ALLA SIMBOLIZZAZIONE LIRICA DELLA VITTORIA COLLETTIVA	p. 64
--	-------

1. <i>Coplas a la muerte de Merton</i> (1970): il senso della vita e della morte nel secolo XX attraverso l'elegia per l'amico scomparso	66
2. <i>Canto Nacional</i> (1972): il canto d'amore al Nicaragua	74
3. <i>Oráculo sobre Managua</i> (1973): il potere profetico della parola poetica	80
4. <i>La santidad de la Revolución</i> : l'essenzialità del linguaggio, l'inarrestabilità della trasformazione sociale	87

VIII

INDICE

5. <i>Vuelos de victoria</i> (1983): dall'evocazione del sogno al sogno realizzato	p. 97
6. <i>Quetzalcóatl</i> (1985): ultimo quadro della 'trilogía india'	105
CONCLUSIONI	p. 115
APPENDICI	p. 121
<i>Una reglas para escribir poesías</i>	121
Biografia ufficiale di Ernesto Cardenal	122
BIBLIOGRAFIA	p. 125
1. Fonti primarie	125
2. Fonti secondarie	126

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro è stato possibile grazie alla disponibilità e la fattiva collaborazione del Prof. Giuseppe Bellini, del Dr. Dante Liano e di: Jorge Eduardo Arellano, studioso di letteratura e cultura nicaraguense; Julio Valle Castillo, scrittore, curatore dell'opera di Ernesto Cardenal; Roberto Diaz Castillo, direttore dell'« Editorial Nueva Nicaragua »; Beltrán Morales, scrittore e critico letterario; Raúl Orozco, scrittore, redattore di « Radio Sandino »; Luis Rocha, scrittore, direttore del « Nuevo Amanecer Cultural »; Fernando Silva, medico e scrittore; Rolando Steiner, drammaturgo; Ivan Uriarte, scrittore; José Coronel Urtecho, scrittore.

A tutti loro e a Ernesto Cardenal che mi ha ricevuto, dedicandomi parte del suo prezioso tempo, vanno i miei più vivi ringraziamenti.

M. E. C.

Milano, 24 maggio 1989.

INTRODUZIONE

Questo studio si propone di abbracciare, con uno sguardo d'insieme, la produzione poetica di Ernesto Cardenal, che si snoda nell'arco di oltre 40 anni.

Nell'impossibilità di trattarne la vasta 'opera omnia', ho privilegiato sia le opere che hanno avuto un vasto successo di pubblico, sia quelle meno conosciute ma, a mio giudizio, altrettanto significative.

Si noterà che la periodizzazione ha unicamente un criterio cronologico, vale dire il decennio, e ciò in quanto, dovuto al carattere compilativo del presente studio, non si è ritenuto opportuno procedere a periodizzazioni di altro genere. È comunque un fatto che la scansione decennale marca in maniera alquanto precisa la vita e l'opera poetica di Cardenal.

Se il decennio '50 è sicuramente di preparazione e maturazione (preparazione a scelte che diventeranno definitive, la vocazione religiosa, e maturazione di tematiche politiche che troveranno più avanti una più completa espressione), gli anni '60 vedranno invece Cardenal impegnato ad approfondire le tre fondamentali direttrici del suo pensiero: la dimensione religiosa, la preoccupazione politica, la ricerca di una radice culturale autoctona.

Due fatti, nel 1970, segneranno poi uno spartiacque decisivo nella biografia del poeta: la morte di Thomas Merton, padre spirituale e amico, nonché la visita a Cuba su invito del governo di Fidel Castro.

In questo decennio il compromesso del poeta con la realtà americana si farà totale, sino ad approdare all'adesione alla lotta di resistenza contro la dittatura somozista.

Gli anni '80 si aprono proprio all'insegna di questo 'patto' che

Cardenal ha stretto con il popolo nicaraguense e del quale sono espressioni la sua produzione poetica e il suo impegno politico.

In Italia, di Ernesto Cardenal, si conosce poco. Le sue opere hanno avuto circolazione e fortuna di pubblico soprattutto in certi ambiti (l'as-sociazionismo cattolico progressista, per esempio), ma sotto il profilo della critica letteraria — se si eccettua una lunga introduzione di Antonio Melis ad una sua raccolta e qualche rarissimo articolo — la sua opera registra, nel complesso, un ridotto interesse critico e nessun studio sistematico.

È curioso notare come questa scarsa attenzione nei confronti del poeta nicaraguense sia comune a due paesi dell'area latina, il nostro e la Spagna, mentre in aree geografiche culturalmente meno affini, il Nordamerica o i paesi europei di lingua germanica, l'opera cardenaliana ha avuto ben più vasta eco e risonanza (è allo studio la pubblicazione delle sue opere complete da parte di un editore tedesco).

Questo lavoro vuole incominciare a colmare questo 'vuoto': la speranza è che sia soltanto l'inizio di un rinnovato interesse verso l'opera di questo autore, non soltanto per il messaggio che esprime, ma per il ruolo che ha svolto, e continua a svolgere, nella storia della letteratura americana di lingua spagnola.

PARTE PRIMA

ERNESTO CARDENAL: "MI TIEMPO ERA BÁRBARO Y PRIMITIVO, AUNQUE POÉTICO"

Ernesto Cardenal si affaccia alla scena letteraria negli anni '40.

Era rientrato in Nicaragua nel 1950, dopo aver terminato gli studi universitari all'estero (Messico e New York) e aver viaggiato in Europa (Francia, Spagna, Italia). Nel clima culturale e letterario nicaraguense persistevano ancora, in quegli anni, echi del *Movimiento de Vanguardia* dei primi decenni del secolo, nel mentre si andava costituendo una nuova generazione di poeti (la generazione degli anni '40), della quale Cardenal diventerà uno degli esponenti di maggior prestigio.

Per questi nuovi scrittori il furore iconoclasta e l'atteggiamento dissacratore del *Movimiento de Vanguardia*¹ rappresentano un ricordo

¹ Il *Movimiento de Vanguardia*, sorto in Nicaragua negli anni '20, rappresentò la continuazione e la rottura insieme del Modernismo di Rubén Darío. Dal Movimento del grande Maestro la *Vanguardia* ereditò l'apertura alle letterature degli altri paesi, il gusto per la trasgressione stilistica, le metafore audaci e la comparazione azzardata; contro il Modernismo proclamò invece la propria natura di anti-movimento, senza regole, senza stilemi artistici, in un continuo affanno di revisione totale e di sovvertimento dei valori precostituiti.

Uno dei suoi primi obiettivi fu il recupero e la valorizzazione degli attributi della fantasia: il tema dell'eroticismo, per esempio, rappresentava una novità assoluta in America Latina, rispetto alle invettive politiche e alla pubblicistica patriottica che tanto avevano infarcito la letteratura di quegli anni.

La *Vanguardia* nicaraguense fu ricreazione ed eco della generale ondata di rottura a livello letterario che ebbe luogo in Europa e in tutta l'America Latina. Si ricordino O. Paz in Messico e l'*estridentismo* del suo compatriota Manuel Maples Arce, P. Neruda e il 'creacionismo' di V. Huidobro in Cile, in Perù C. Vallejo, J. L. Borges e l'ultraismo argentino, il modernismo brasiliano con Oswald de

assai lontano. In un passo che dà la misura di questa diversità di clima tra la generazione de la *Vanguardia* e quella successiva, Pablo Antonio Cuadra, che della *Vanguardia* fu uno dei promotori, così ricorda:

Me di cuenta de mi extremismo juvenil por comparación, cuando vi crecer a la generación siguiente, la de Carlos Martínez y Ernesto Cardenal. Ellos no tuvieron ese desasosiego, esa quisquillosidad que nos marcó a nosotros. Yo recuerdo haber comulgado en ese sentimiento con José Coronel Urtecho, con Joaquín Pasos, con Octavio Rocha, con todos los que iniciamos el movimiento de Vanguardia. Los de la siguiente generación entraron sin hostilidad a su tiempo (lo spaziato è mio): más bien recibieron y siguieron la corriente. Nosotros no².

Cardenal stesso, nell'introdurci alla poesia sua contemporanea, condivide sostanzialmente il giudizio di Cuadra, al sottolineare il superamento delle intemperanze avanguardiste da parte della generazione di cui lui stesso sarà interprete e protagonista:

Ahora en Nicaragua, como en todas partes, está llegando ya una nueva generación ... Hasta la vez, ella se ha manifestado menos decididamente iconoclasta que la generación anterior, por ejemplo. Por sus voces iniciales parece que esta poesía por venir será más de orden y de integración que de innovación, y que, lejos de destruir lo ganado por la ya penúltima generación literaria, surgida hace un cuarto de siglo, está ya dejando de ser, sin embargo, esa poesía dispersa y fragmentaria, como antes³.

Senso della continuità, quindi, con la generazione precedente, approfondimento, a livello estetico, delle più importanti intuizioni avanguardiste, ma anche maggior radicamento e attenzione verso la realtà nicaraguense, coi sensi ormai ben allenati verso le novità degli altri

Andrade, movimenti questi, sorti sotto l'influenza dei loro patrocinatori europei, dalle varie correnti d'avanguardia francesi al futurismo italiano.

Suoi maggiori esponenti furono: José Coronel Urtecho, il 'vate' della poesia nicaraguense, oggi ultraottantenne, Pablo Antonio Cuadra, il poeta più rappresentativo della *generación*, Joaquín Pasos, Luis Cuadra Downing, Octavio Rocha e Joaquín Závala Urtecho.

La *Vanguardia* nicaraguense si iscrive in una corrente di poesia idealista che in America Centrale predominò fino agli anni '40, epoca in cui si incomincerà a definire una estetica realista con l'aspirazione ad essere riflesso della società, delle sue tensioni e contraddizioni.

² P. A. Cuadra, *Entre poesía y política*, in «Revista del Pensamiento Centroamericano», n. 187 (aprile-giugno 1985), p. 22.

³ *Ensayo Preliminar* di Ernesto Cardenal, in O. Cuadra Downing y E. Cardenal, *Nueva poesía nicaragüense*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949, p. 93.

paesi: così venne caratterizzandosi l'attività letteraria della generazione post-avanguardia.

Nell'accettare la scansione generazionale adottata da J. E. Arellano nella sua storia della letteratura⁴ quale criterio di periodizzazione dell'attività artistica in Nicaragua, si indicano in E. Mejía Sánchez (1923-1985), C. Martínez Rivas (1924-) e E. Cardenal (1925-) i maggiori rappresentanti della chiamata *generación (o promoción) del 40*⁵.

Benché i percorsi poetici di ognuno di questi tre autori siano stati (e siano tuttora) alquanto originali e non di rado contrastanti tra loro, è indubbio che proprio la comune frequentazione di figure della vecchia *Vanguardia* (attraverso l'attività del *Taller de San Lucas*)⁶, nonché la passione per la poesia nordamericana da questi mutuata (si editava proprio in quegli anni, tradotta da Urtecho, la *Antología de la Poesía Norteamericana*), e inoltre l'inizio contemporaneo dell'attività poetica pubblica e il dato anagrafico, contribuiscano a che la critica li accomuni in un medesimo gruppo generazionale⁷.

⁴ J. E. Arellano: *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua, E.N.N. 1982, pp. 179-182. Si utilizzerà il termine *generación* nell'accezione datane da R. Fernandez Retamar, «Vamos a utilizar este término, generación, sin ningún sectarismo cronológico, y teniendo en cuenta la existencia de estas épocas poéticas y no poéticas en el interior de las cuales se interpretan las generaciones», in *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1984, p. 86.

⁵ Oltre ai citati, P. A. Cuadra include nella *generación del '40* altri autori quali Enrique Fernández Morales e Guillermo Rotschuh Tablada. V. la sua *Nueva Antología de la poesía nicaragüense*, Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1972.

Per uno studio più approfondito di questo periodo della letteratura nicaragüense v. J. E. Arellano, *Los poetas de la generación del 40*, in «Ventana», supplemento culturale a «Barricada», Managua, n. 182 (19 gennaio 1985), p. 2. Sullo stesso tema del medesimo autore v. anche: *Dos poetas nicaragüenses de la generación del 40*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 285 (marzo 1974).

⁶ La *Cofradía del Taller de San Lucas*, sorta di cenacolo culturale attivato da P. A. Cuadra, C. Urtecho (i «vecchi» avanguardisti) e dal gruppo dei «nuovi», tra i quali Francisco Pérez Estrada, Julio Ycaza Tijerino y Ernesto Mejía Sánchez costituì un'importante convergenza tra le diverse generazioni di poeti. La *Cofradía* era presieduta da Carlos Cuadra Pasos, sostenuta ed incoraggiata dal Padre Martínez e da Coronel Urtecho. Nel corso della sua attività (ispirata al recupero delle origini nicaraguensi), editò alcune pubblicazioni, tra cui gli importanti *Cuadernos del Taller de San Lucas*, nei quali, con sistematicità, si rivisitava la storia nicaraguense attraverso le sue espressioni letterarie, artistiche e folcloriche.

⁷ Per lo studio dell'attività letteraria della *Generación del 40*, oltre ai saggi di Arellano, già citati, v. anche C. Martínez Rivas, *Los Tres: nota para interesados*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, Anno V, n. 241 (20 gennaio 1985);

In una *Nota para interesados*⁸, C. Martínez Rivas cosí ricorda questa comune tappa generazionale:

Nuestra amistad, de los tres (Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, n.d.r.), fue particularmente fructífera porque éramos diferentes en temperamento y carácter y hasta puede decirse que en propósito poético. Esto evitó que fuéramos rivales, para ser mas bien complementarios dentro del contexto de la poesía nicaraguense. Así, aunque leíamos los mismos libros y gustábamos de los mismos poetas entonces en boga, y estábamos siempre unidos e interesados en la misma cosa, la POESIA, lo hacíamos cada uno desde su propio terreno ... Desde esos días lejanos hasta hoy.

La ricerca stilistica di ognuno de 'los tres' avrà infatti ispirazioni distinte e si indirizzerà verso percorsi autonomi.

1. - *Le prime opere giovanili: la ricerca di una cifra poetica originale.*

Come ricorda P. W. Borgeson⁹ i primi tentativi poetici di Ernesto Cardenal si conservano in tre brevi poemi scritti verso il 1940: *La casa de Cristo*, *Con la luna llena* e *Amanecer*. Si tratta di composizioni liriche tradizionali, dove regolari sono la versificazione e la rima e che si ispirano al paesaggio naturale. Il lirismo adolescenziale pervade di sé anche la prima opera di Cardenal di un certo rilievo: *Carmen y otros poemas* scritta tra il 1943 e il 1945. In quegli anni Cardenal frequentava, insieme a Carlos Martínez Rivas, suo compagno di 'generazione', il *Colegio Centroamericano* di Granada.

Nato in questa città nel 1925¹⁰, aveva invece trascorso l'infanzia a León, presso la grande casa della famiglia paterna («Yo vivía en

C. Tunnermann Bernheim, *Elogio de E. M. Sánchez*, in «La Prensa Literaria», Managua, 17 gennaio 1971, p. 6-B; J. E. Arellano, *Ernesto Mejía Sánchez o de lo minucioso a lo exacto*, in «La Prensa Literario», Managua, 17 gennaio 1971; sullo stesso numero del quotidiano vi è un altro articolo sul poeta di Gladis Miranda, *La forma interior en Mejía Sánchez*, p. 3-B; E. Torres, *Esbozo de Mejía Sánchez*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, VI, n. 281 (2 novembre 1985), p. 2; J. Ycaza Tijerino, *La poesía y los poetas de Nicaragua*, Managua, Premio Nacional Rubén Darío, 1957.

⁸ C. Martínez Rivas, *Los Tres: nota para interesados*, op. cit., p. 1.

⁹ W. Paul Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Londra, Tamesis Book Ltd., 1984, p. 21.

¹⁰ Ad informazione del lettore si riporta in appendice il testo della biografia ufficiale del poeta, redatto dal Ministero di Cultura nicaraguense nel 1980.

una casa grande junto a la Iglesia de San Francisco »)¹¹. Trasferitosi per motivi di studio nella città natale, aveva incominciato a partecipare con vivo interesse agli incontri della *Cofradía de Escritores Católicos del Taller de San Lucas*, di cui aveva incominciato ad assimilare le numerose influenze, prima fra tutte quella della 'New Poetry' nord-americana. Ormai definitivamente 'consegnato' alla passione letteraria, Cardenal si iscrive all'Università di Città del Messico dove continua in una attività poetica ancora vincolata all'area semantica di *Carmen y otros poemas*.

« Yo había sido muy enamorado. Había tenido una verdadera obsesión por el amor. Y me obsesionaba la belleza humana. Quiero decir las muchachas »¹². Animato dall'inevitabile, adolescenziale *enamoramiento del amor* — secondo il giudizio di C. Urtecho¹³ — lo stile di Cardenal si dimostrava in queste prime composizioni (ricordiamo anche quelle apparse in Messico: *Amor irremediable*, *Egloga insondable* e *Amor que pasa y no vuelve*, tutte databili nella prima metà degli anni '40) intensamente nerudiano, rivelando una inclinazione torrenzialmente autentica, una relazione a metà tra il mistico e l'erotico con l'oggetto poetico.

Così ricorda P. A. Cuadra il metodo di scrittura (probabilmente suggerito da C. Martínez Rivas) che Cardenal adottava in quegli anni:

... me llamaba la atención su 'sistema' de escribir: apagaba la luz e iba construyendo sus poemas mentalmente, como una oración. Luego la encendía para escribir sobre el papel. Su poesía de entonces tenía esta fuente nocturna e 'inspirada' ... hermosamente desbocada y libre como la naturaleza nicaragüense que había empollado su verbo¹⁴.

Impregnati dalla influenze di St. John Perse¹⁵ e di Neruda (« la

¹¹ León, in E. Cardenal, *Antología*, selezione e prologo di P. A. Cuadra, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1971, p. 73.

¹² C. Ovalles, *Una Entrevista con Ernesto Cardenal*, in « La Prensa Literaria », Managua, 1° novembre 1964, p. 4-B.

¹³ Citato in J. E. Arellano, *Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925-1975)*, in « Cuadernos Hispanoamericanos », n. 289-290 (luglio-agosto 1974), p. 165.

¹⁴ P. A. Cuadra, *Un poeta se va a la Trapa*, in « Centroamérica - Revista Cultural del Istmo », México (aprile-giugno 1957), p. 66.

¹⁵ St. John Perse (1887-1975) è autore la cui poesia è segnata da una profonda ispirazione cosmica e dal rifiuto di qualsiasi problematica contingente, tutta tesa ad esprimere i temi essenziali della natura, dell'eternità e della morte. Nel suo verso, come in alcune liriche di Cardenal di tema religioso, riecheggia il ritmo del

mayor influencia a los 18 años en mi expresión poética fue Neruda. En aquel tiempo esa era la influencia de los jóvenes. Y fue benéfica »)¹⁶, i versi di queste prime composizioni denotavano, pur nell'espressione autentica dell'io poetico, uno stile passionale e poco contenuto, ancora in cerca di una sua propria misura originale.

Cómo no decir que te odio, glacial arcángel luminoso
flotante niebla lívida de mi pensamiento,
fantasma que me asedia y no toco.
nube de nieve,
cuerpo de hielo inmortal, siempre presente
cómo no decir que te amo¹⁷.

Difficile risulterà, per chi conosce solo certa produzione poetica di Cardenal, riconoscerlo in questa abbondanza di immagini e di metafore convenzionali, direttamente ispirate dal Neruda, di *20 poemas de amor y una canción desesperada*.

Scritti prima dei vent'anni questi poemi erano sempre di oggetto amoroso, di atmosfera notturna, di stile romantico ed esuberante. I temi: l'amore, la morte, il tempo con i loro correlati di sensualità, frustrazione, malinconia.

Ubicados dentro de una dimensión surrealista y barroca — ha scritto Arellano — estos poemas comunicaban su propia emotividad ... tenían un lenguaje ajeno y eran producto de lo que su mismo autor denominó más tarde 'subjetivismo lírico-onírico'¹⁸.

Durante la tappa messicana (1943-1947) Cardenal mette mano anche a due lunghi poemi in versi, prime opere importanti che gli fruttarono anche qualche notorietà. Si tratta di *Proclama del Conquistador* e *La ciudad deshabitada*¹⁹.

versetto biblico ed è ciò che autorizza, oltre ad alcune analogie tematiche, il non infrequente parallelo tra i due Autori.

¹⁶ C. Ovalles, *Una entrevista con E. Cardenal*, op. cit., p. 3-B.

¹⁷ E. Cardenal, *Amor irremediable*, in « Letras de México », México, Anno IX, vol. V, n. 125 (15 luglio 1946), p. 291.

¹⁸ J. E. Arellano, *El Subjetivismo lírico-onírico in Ernesto Cardenal*, Managua, 1973. Saggio inedito, p. 2.

¹⁹ Queste due composizioni furono pubblicate nell'antologia coedita dallo stesso Cardenal e O. Cuadra Downing, *Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense*, e che riproduceva, quale introduzione, la tesi di laurea di Ernesto Cardenal, sostenuta nel 1946 presso la « Universidad Nacional Autónoma de México », di Città del Messico (qui citata come *Ensayo preliminar*).

Se in quegli anni sia M. Rivas che M. Sánchez avevano raggiunto già una loro 'cifra' poetica, per Cardenal questo processo sarà ancora *in fieri*: più che di uno stile il giovane poeta era alla ricerca di una *sostanza* spirituale e materiale, in breve di una *Weltanschauung*, su cui fondare la propria poetica.

Lo assisteva in questo processo formativo, attraverso un'assidua corrispondenza, il suo secondo maestro (dopo il P. Martínez)²⁰: Coronel Urtecho. Gli inviti del maestro a ripulire il verso « aclarándolo, amasándolo, asilándolo, concretándolo »²¹ trovavano un terreno fertile. *La ciudad deshabitada*, denso poema di genesi nerudiana segna la fine (repentina) della stagione della lirica amorosa cardenaliana. La fine dell'amore coincide con la distruzione della città di Granada (un 'atto' poetico che ricorda quello, tragicamente reale, del filibustiere William Walker che incendiò la città nel 1857) e la chiusa del poema è emblematica della necessità, avvertita da Cardenal, di modificare il cammino e di aprirsi a orizzonti estetici nuovi:

Invito hacer un viaje, muy lejos de esta tierra, de esta ciudad y su mortaja,
antes que la última embarcación se marchite cercada por el polvo
porque es necesario partir, porque es necesario partir.

Questa città (la 'Granada dei sentimenti', dall'atmosfera conser-

²⁰ Come già ricordato, Ernesto Cardenal e Carlos Martínez Rivas frequentarono, in quei primi anni '40, il prestigioso *Colegio Centroamericano* di Granada, fondato e diretto dalla Compagnia di Gesù, la stessa Congregazione che nella « primavera letteraria » degli anni '80 del secolo precedente aveva ispirato i primi studi umanistici di Rubén Darío. Insegnava in quei tempi al *Colegio* il padre Angel Martínez Baigorri. Gesuita e poeta, questo sacerdote, di origine spagnola e naturalizzato nicaraguense, ebbe a significare sicuramente molto nella formazione e nello sviluppo della attitudine poetica dei due giovani granadini. Amante della natura e dei paesaggi tropicali (la finestra della sua cella si affacciava sullo splendido paesaggio del Lago Nicaragua), Martínez incontrava nel canto della natura tropicale, con le sue mille variopinte ed esuberanti espressioni, una possibilità di sublimazione dei propri stati d'animo, un conforto e un sollievo a quel sentimento di angosciata solitudine che gli asceti denominano di « aridità spirituale » (la « noche oscura del alma » di S. Juan de la Cruz). Con occhio attento si rintraccerà sicuramente più di un'analogia tra la versificazione semplice, il linguaggio piano, la spiritualità profonda del padre Martínez e le composizioni di ispirazione religiosa di Cardenal dopo l'esperienza trappense. È un fatto che l'orientamento del gesuita trovò orecchie e cuori fecondi e il canto da lui intonato alla natura del Nicaragua echeggiò a lungo in questi giovani che si apprestavano a comparire sulla scena della nuova poesia nicaraguense.

²¹ Citato in J. E. Erellano, *Ernesto Cardenal: de Granada ...*, op. cit., p. 167.

vatrice e riduttiva) rappresenta la stagione dell'amore che limita in Cardenal le sue possibilità poetiche. Esorcizzandola attraverso l'annientamento poetico, Cardenal riuscirà a recuperare una fonte nuova di ispirazione, una forma del poetare più aderente ai contenuti che va maturando in quel periodo.

Proclama del Conquistador, pubblicato nel 1947 in Messico, rappresenta la prima opera di questa nuova stagione. Così commenta Bertarelli:

Estamos aquí frente a otra clase de poesía, ya no es el amor el tema, sino la historia de Nicaragua, y esto da un tono distinto al poema. No hay aquí un yo poético que deje traslucir más o menos veladamente un yo personal; la voz que habla esta vez es la de un conquistador extranjero ²².

Suggerito dal dramma in versi del nordamericano Archibald MacLeish (*El conquistador*, pubblicato nel 1932) sulla guerra di Cortés contro gli Aztechi, il poema di Cardenal rivela uno stile più spoglio, meno aggettivato, più attento alla fluidità descrittiva, caratteristiche queste che ritroveremo anche nei successivi poemi di oggetto storico.

Nel 1947 Cardenal, in cerca di un contatto diretto con la poesia nordamericana (il primo 'incontro' era già avvenuto grazie alla *Co-fradía*) viaggia a New York, dove si iscrive alla Columbia University e intraprende gli studi della poesia di Pound, Eliot, Whitman e W. C. Williams. Sulla profonda influenza della letteratura americana su tutta l'opera successiva di Cardenal ci soffermeremo più avanti ²³.

Qui vale la pena di sottolineare che la concezione di Pound della poesia come scienza e del poeta come scienziato della parola che permette di conoscere oggettivamente la realtà storica attrasse il giovane poeta nicaraguense in modo così profondo da segnare definitivamente tutta la successiva produzione artistica. Grazie all'approfondimento della letteratura nordamericana (la *veta americana* secondo l'espressione di Arellano) ²⁴, Cardenal compose tre poemi, dando inizio al ciclo della poesia-cronaca-storia: in essi l'America e il Centroamerica in particolare

²² E. Urdanivia Bertarelli, *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, Lima, Latinoamericana Editores, 1984, p. 24.

²³ V. in particolare il par. 2 del presente capitolo: *L'exteriorismo, fondamento della stilistica cardenaliana*.

²⁴ J. E. Arellano, *Ernesto Cardenal: del amor a la revolución*, in « La Prensa Literaria », Managua, 9 settembre 1979, p. 3-B.

sono visti con l'ottica di una pluralità intertestuale che ritroveremo, nella sua massima espansione ed espressione, in *Estrecho dudoso* del 1966.

Questi poemi (*Omagua*, *Raleigh* e *Las mujeres nos quedaban mirando*) denotano un cambio nella tecnica di presentazione del tema e l'uso di un linguaggio spoglio e misurato:

Al este del Perú, hacia el mar, en la línea
del Equinocio
sobre un lago blanco, salado, de doscientas
leguas de largo
está Manoa,
Manoa, mansión del sol, espejo de la luna,
Manoa que Juan Martín había visto un día
cuando le quitaron ante ella la venta al mediodía
Y anduvo todo ese día hasta la noche por en medio
de la ciudad²⁵.

Dopo un soggiorno in Spagna (dove aveva vinto una borsa di studio) e in Europa (1949-1950), le cui impressioni saranno raccolte in brevi *flashes* sotto il titolo di *Postales Europeas*, Cardenal rientra in Nicaragua. Qui, nel 1950, sulla scia dell'ispirazione storica ormai acquisita, scrive *Con Walker en Nicaragua* che gli vale il premio del *Centenario di Managua* nel 1952²⁶. È questo uno dei primi poemi dove incomincia a emergere il tema della giustizia sociale. È infatti di questo periodo il sorgere di un preciso interesse politico in Cardenal. Cita Borgeson:

Al regreso a Nicaragua (1950) empecé a participar más activamente en la lucha política de oposición. ...Pertenecía a un pequeño partido de jóvenes, muy revolucionario, llamado UNAP (Unidad Nacional de Acción Popular) y comenzamos a conspirar²⁷.

Con Walker en Nicaragua si situa nella linea delle opere intertestuali iniziata da *Proclama del Conquistador* e confermata con *Raleigh*. La fonte più immediata sono le memorie di Clinton Rollins, filibustiere arruolato nella guerra del 1856 in Nicaragua con Walker. Come sotto-linea Arellano, in questo poema (e in quelli che lo seguirono sempre

²⁵ *Raleigh*, in E. Cardenal, *Antología*, op. cit., p. 58.

²⁶ J. E. Arellano, *Ernesto Cardenal: de Granada ...*, op. cit., p. 176.

²⁷ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo ...*, op. cit., p. 40.

sulla stessa linea) Cardenal dimostrava di aver appreso, ormai in modo maturo, la tecnica di « dar categoría poética a varias prosas narrativas »²⁸.

A partire dai successivi anni '50 inizia per Cardenal una nuova fase di maturità poetica che, in questo studio, si è scelto di analizzare in maniera più approfondita.

Si tratterà della produzione poetica cardenaliana nella fase che va dagli *Epigramas* (1961) e che si chiude con *El Estrecho dudoso* (1966) e *Homenaje a los indios americanos* (1969).

L'analisi delle opere sarà preceduta da un paragrafo dedicato alla stilistica cardenaliana, l'*exteriorismo*, corrente poetica (l'autore stesso rifiuterebbe il titolo di 'scuola') da lui fondata in collaborazione con José Coronel Urtecho nei primi anni '50.

2. - L'*exteriorismo*, fondamento della stilistica cardenaliana.

L'*exteriorismo* è la 'corrente' poetica a cui si ispira maggiormente la produzione artistica di Cardenal e che lo vide tra i suoi stessi fondatori, verso la fine degli anni '40. In realtà, come lo stesso poeta ha più volte avuto occasione di precisare²⁹, non si tratta di un enne-simo 'ismo' né di una scuola letteraria, bensì di un'atmosfera, di una tappa fondamentale nella evoluzione di un pensiero estetico che era alla ricerca di un'espressione latinoamericana autentica, non più mutuata esclusivamente da quella europea. Per trovarne le origini è opportuno risalire ad una sua diretta rievocazione:

Por esa época [1950 n.d.r.] Coronel y yo inventamos, mejor dicho, Coronel inventó, el nombre de la escuela literaria de nosotros: ese nombre era el EXTERIORISMO. Exteriorismo quiere decir la poesía de las cosas exteriores, objetivas, reales, verdaderas, concretas. Una poesía poniendo a la gente con sus nombres propios y apellidos, a los lugares con sus nombres geográficos. Ibamos a escribir un manifiesto exteriorista en contra de la poesía interiorista, subjetivista que estaba en boga en Hispanoamérica... pero nunca lo escribimos. Nos quedamos nada más con el nombre del movimiento³⁰.

²⁸ J. E. Arellano, *Ernesto Cardenal: de Granada ...*, op. cit., p. 178.

²⁹ Dichiarazione di Ernesto Cardenal, « El 'exteriorismo' no es un 'ismo' ni una escuela literaria », citato da Cintio Vitier, *Cardenal y el Exteriorismo*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, Anno 1, n. 35 (1° febbraio 1981), p. 1.

³⁰ C. Ovalles, *Una entrevista con Ernesto Cardenal*, op. cit., p. 3-B.

Tracce di un germinante orientamento *exteriorista* si trovavano già nel Cardenal universitario messicano, laddove, in un passo della sua tesi di laurea, commentando la poetica di C. Martínez Rivas, vi si potevano rintracciare osservazioni di questo tenore:

El idioma no es otra cosa que *el gran lugar común*, al fin y al cabo, el lugar de comunión y de comunicación de todo un pueblo; pero el poeta, por su originalidad, tiene que hablar distinto de su vecino y elabora y sublima tanto el idioma (lo cual es bueno), que al fin llegan a no entenderle sus vecinos, lo cual es malo y, sobre todo, él ya no puede expresar aquello que expresan sus vecinos, cosa que es más mala todavía

e concludendo questo pensiero, aggiungeva, assertivamente: « porque la poesía no es el idioma en traje de etiqueta, como algunos creen »³¹.

Fin dai suoi primi approcci al mondo della letteratura, Cardenal evidenzia la sua costante preoccupazione per la *intelligibilità* della poesia, per la sua traducibilità ed accessibilità a tutti. Il concetto mallarmiano di poesia (che tanto influenzò il 'compagno di generazione', E. Mejía Sánchez), in quanto linguaggio che « non serve a designare qualcosa, né a dare voce ad alcuno, ma ha il suo fine in se stesso »³², l'accezione intransitiva della parola poetica, il suo autogiustificarsi e fondarsi solo nella propria origine in una dimensione 'autotelica' eserciterà ben poca suggestione sul giovane poeta granadino.

La definizione della poesia come linguaggio « comprensibile *ma* intraducibile » troverà poca eco nella produzione di Cardenal, per il quale l'essenza della parola poetica consiste nel messaggio che rilascia (immediatamente comprensibile *e* traducibile) e, per usare la terminologia jakobsoniana, nell'enfatizzazione della sua 'funzione referenziale'. Nella concezione artistica di Cardenal la specificità della poesia rispetto alla prosa risiede nel suo essere « más intensa, más breve, más efectiva, pero no en que usa otro lenguaje o trata de otros temas »³³.

Inoltre l'area semantica della poesia, secondo l'accezione cardenaliana, si estende a tutto ciò che fa parte dell'esperienza umana: « todo cabe en la poesía », niente è 'sconveniente' o di cattivo gusto, l'uni-

³¹ E. Cardenal, *Ensayo preliminar*, op. cit., p. 94 e segg.

³² T. Todorov, *Crítica della critica*, Torino, Ed. Einaudi, 1986, p. 65.

³³ P. W. Borgeson Jr., *Ernesto Cardenal: Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras*, in « Revista Iberoamericana », n. 108-109 (luglio-dicembre 1979), pp. 627-638.

verso poetico è dilatato perché « todo es poesía, todo puede hacerse poesía » ³⁴.

Al riferirsi alla nascita del movimento exteriorista, Cardenal ha così voluto precisare il senso e la possibile estensione storica di tale termine:

Nosotros por *Exteriorismo* entendíamos casi gran parte de la poesía mundial: Homero, la poesía china, japonesa, los latinos, los griegos, Shakespeare, Whitman, casi toda la gran poesía norteamericana.

La palabra 'Exteriorismo' fue mal escogida. Diríamos *poesía concreta*, contraponiéndola a *poesía abstracta*. Todos los ejemplos de antes son de una poesía concreta, mientras que hay una poesía que es abstracta, sin nombres propios, sin ninguna realidad concreta, que se toque, que se huelga. Esta es la descripción que yo daría del Exteriorismo. Y también cualquier tema puede ser, no hay temas fijos. La poesía abstracta, al revés, no tiene un tema concreto ³⁵.

Nel percorso della 'concretizzazione' del linguaggio poetico Cardenal non era solo. Agli inizi degli anni '50, in Brasile, era sorto il movimento della 'poesia concreta', originato da una riflessione critica sul problema della forma poetica, ad opera soprattutto del gruppo 'Noigandres' di San Paolo e dei poeti Augusto de Campos e Joaquín Sousa Andrade (Sousândrade). Nei suoi intenti vi era la sintesi di alcune fra le più importanti esperienze nazionali ed internazionali, non solo a livello poetico. I richiami erano Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, i contributi futuristi e dadaisti, ed anche il cinema realista, le arti plastiche (i pittori 'concreti' di Sao Paulo) fino alle nuove tecniche di comunicazione usate dai mass-media.

Segnala al riguardo H. de Campos:

De este entrecruzamiento de 'media' se alimenta la poesía concreta. Ella se proclama 'espacio-temporal' y 'verbi-voco-visual'... No sólo el problema de los géneros, entonces, es puesto en tela de juicio, sino el de la misma literatura y el del lenguaje verbal... Y como nunca dejó de lado el estrato semántico (jamás se redujo a la pura sonoridad o al mero 'lettrisme') pudo también proponer problemas de engagement, o sea, de una poesía semántica y estructuralmente revolucionaria... ³⁶.

³⁴ J. Marta Sosa, *Ernesto Cardenal: poesía para usar*, in «Suplemento Cultural de Últimas Noticias», Caracas, n. 681 (12 aprile 1981), p. 4.

³⁵ Conversazione svoltasi tra chi scrive ed il poeta nel gennaio del 1986 presso il Ministero della Cultura a Managua ed indicata d'ora in avanti con *Conversazione con Ernesto Cardenal*.

³⁶ H. De Campos, *La poesía concreta*, in «América Latina en su Literatura», di AA.VV., México, Siglo XXI, Ed., 1972, p. 298.

Nessuno ha indagato la possibile influenza di tale movimento brasiliano sull'opera di Cardenal, coevo per germinazione e analogo nell'ispirazione³⁷. Qui basti citarne l'esistenza al fine di rendere più completo il quadro d'insieme delle possibili influenze, accanto a quella, ripetutamente indicata dalla critica, della poesia nordamericana.

I primi anni '50 vedono, a livello letterario, il sorgere di una reazione anti-nerudiana. È nel destino dei grandi poeti essere seguiti da epigoni che, distorcendo il senso profondo del loro insegnamento, preparano il cammino per la 'reazione'. Così successe a Darío (la reazione *vanguardista*), così in questi anni accade con Neruda, di cui viene rifiutato ciò che — a livello quantitativo — sembra il tratto più visibile della sua poetica e cioè l'aspetto retorico, oratorio, traboccante ...

Nicanor Parra è il rappresentante più conosciuto di questa corrente antinerudiana. Nei suoi *Poemas y antipoemas* del 1954 si procede ad una desacralizzazione dell'artista e della sua opera. Ci avviciniamo, come spiega Pailler³⁸ ad una « poesía sarcástica, que maneja alternativamente el escarnio, la irrisión, el humor negro y la sátira, poesía de destrucción de los tópicos y de los valores recibidos, poesía liberadora de un 'vivido' y un 'experimentado' que se negaban en su sinceridad a expresarse a través de los cánones tradicionales ».

In un saggio del 1968 Retamar riunisce, in una sola corrente poetica, quella dell'antipoesia per l'appunto, i nomi di Parra, Benedetti, Sabines e Cardenal³⁹, accomunati, a suo giudizio, dall'uso di un medesimo espediente stilistico: l'introduzione nel linguaggio poetico di espressioni colloquiali comuni — i cosiddetti *prosaismos* — e citando Ramón de Campoamor così commenta:

Hay un punto de conexión común donde la poesía y la prosa no se distinguen más que por el ritmo y la rima. Existe una línea de conjunción en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa⁴⁰.

³⁷ Unica eccezione, che dedica al tema un rapido accenno, è Alfredo Veiravè nel saggio *El Exteriorismo, poesía del Nuevo Mundo*, in AA.VV., *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Ed., 1975, p. 96.

³⁸ C. Pailler, *Antipoesia, poesía exteriorista, poesía concreta*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Anno 1, n. 35 (1° febbraio 1981), p. 1.

³⁹ R. Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, op. cit.; in particolare il saggio, *Antipoesia y poesía conversacional en Hispanoamérica*, pp. 85-95.

⁴⁰ R. Fernández Retamar, op. cit., p. 91.

Questo pendolarismo tra poesia e prosa era stato evidenziato anche da Cortázar che, in un suo articolo del 1950, così affermava: « Ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio »⁴¹.

Contiguità tra il linguaggio della poesia e quello quotidiano, anzi interazione costante tra queste due forme di espressione, quale condizione essenziale di vitalità nella letteratura era quanto auspicava anche T. S. Eliot⁴².

Si è ripetutamente accennato all'influenza della poesia di lingua inglese sulla generazione della prima *Vanguardia* nicaraguense e sulla successiva a cui appartiene Cardenal. Qui è il caso di approfondire i risvolti, in seno al movimento exteriorista, dell'impronta lasciata dalla *new poetry* nordamericana. Utilizzeremo per questo le parole dello stesso Cardenal che ha più volte riaffermato il suo debito artistico verso il movimento americano della poesia moderna.

(La influencia de Pound) consiste principalmente en hacernos entender que en la poesía *cabe todo*: que no existen temas o elementos que sean propios de la prosa, y otros que sean propios de la poesía. Todo lo que se puede decir en un cuento, o en un ensayo, o en una novela, puede también decirse en un poema. En un poema caben datos estadísticos, fragmentos de cartas, editoriales de un periódico, noticias periodísticas, crónicas de historia, documentos, chistes, anécdotas, cosas que antes eran consideradas como elementos propios de la prosa y no de la poesía. Pound pues abrió los límites de la poesía ... incluso ha hecho ver que ya no son necesarios el cuento, ni la novela, ni el ensayo, porque todo se puede decir con la poesía: es lo que él ha hecho en sus *Cantos* donde ha dado lecciones de economía, de historia, de filosofía etc.⁴³.

In quanto all'orientamento artistico il gruppo nordamericano dei *New Poets* (oltre a Pound, ricordiamo W. C. Williams, H. Doolittle, W. Stevens, A. Lowell, E. L. Masters, C. Sandburg, R. Frost, V. Lind-

⁴¹ Citato in A. Veiravè, *El exteriorismo, poesía del nuevo mundo*, op. cit., p. 105, nota 17.

⁴² Dice Eliot: « Vi è una legge di natura ... ed è la legge per cui la poesia non può discostarsi troppo dalla lingua quotidiana che noi stessi parliamo e sentiamo parlare. La poesia — sia essa accentativa o sillabica, rimata o non rimata, di forma chiusa o libera — non può perdere il contatto col mutevole linguaggio dei comuni rapporti umani » e ancora, a proposito del rapporto prosa-poesia: « ... Nessun poeta è in grado di comporre un'opera di largo respiro, se non è un maestro della prosa ». Da *Sulla poesia e sui poeti*, Ed. Bompiani, Milano 1960, pp. 26, 30.

⁴³ M. Benedetti, *Ernesto Cardenal: evangelio y revolución*, in « Casa de las Américas », La Habana, n. 63 (novembre-dicembre 1970), p. 176.

say), esprimeva alcune tendenze di fondo che potrebbero così essere sintetizzate: « Trasformazione in straordinarie delle cose ordinarie, scoprendo un significato negli eventi comuni ed applicando, in particolare, la lingua parlata alla poesia [...] tendenza a preferire temi e vocaboli 'antipoetici' [...] (sfruttando) la genuina vitalità del linguaggio popolare americano e lo specialissimo contributo dell'elemento nero, con la sua filosofia malinconico-esuberante, il suo senso di frustrazione, il suo dono istintivo per l'espressione ritmica »⁴⁴.

Il manifesto del movimento 'imagista', apparso a Londra nel 1913, rielaborando le tendenze nordamericane dei *new poets*, annunciava una nuova poetica « gaia, secca, sofisticata »⁴⁵, dove l'immagine si faceva linguaggio in un'operazione di estrema condensazione al servizio di un verso 'quintessenziale'.

Redatto in collaborazione con Hilda Doolittle ('H. D.' in omaggio al principio di sintetizzazione), in esso Pound esponeva i canoni dell'estetica 'imagista', riassumibili nei seguenti tre principi:

1. Direct treatment of the 'thing' wheter subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome⁴⁶.

Quindi assoluta condensazione e essenzialità del verso, diretto trattamento della 'cosa' in quanto tale (« Non ci sono idee che nelle cose » aveva detto W. C. Williams)⁴⁷, estremo rigore e precisione nell'uso della parola poetica, verso libero purché dotato di senso musicale: questi i principi 'imagisti' a cui si è ispirata tanta parte dell'esteriorismo cardenaliano.

L'immagine, abbandonatane la valenza metaforica astratta, colta o raffinata, tornava ad essere il riflesso di cose concrete e consisteva, secondo la nota definizione 'imagista' in « an intellectual and emotional complex in an instant of time »⁴⁸.

⁴⁴ M. Cunliffe, *Storia della letteratura americana*, Torino, Ed. Einaudi, 1982, p. 263.

⁴⁵ M. Cunliffe, op. cit., p. 274.

⁴⁶ E. Pound, *Literary Essays* con prefazione di T. S. Eliot, Londra, Faber e Faber Ltd., 1954, p. 3.

⁴⁷ Citato da M. Cunliffe, op. cit., p. 273.

⁴⁸ E. Pound, *Literary Essays*, op. cit., p. 4.

Il riferimento immediato non era tanto ai simbolisti francesi quanto alla lirica giapponese e cinese in cui Pound e gli altri rintracciavano validi esempi della 'distillazione' del verso e della sua 'contemporaneità' con l'immagine quali andavano cercando.

Commenta Cardenal al riguardo:

Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del ideograma, o sea el descubrimiento que la poesía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir a base de superposición de imágenes ... La de Pound es una poesía directa: consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen ... Ese es el ideograma de Pound; así como los chinos escriben, porque la lengua china, es, según Pound, esencialmente poética. En cambio nosotros estamos acostumbrados a otro tipo de lenguaje, y sólo a través de la poesía podemos expresarnos como los chinos con el ideograma, es decir, mediante la superposición de imágenes. Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes⁴⁹.

Restituire all'immagine il suo linguaggio, riducendo all'estremo ogni interferenza soggettiva, è sicuramente uno degli aspetti più rilevanti che Cardenal ha mutuato da Pound e dalla poetica del 'correlato oggettivo' di T. S. Eliot.

A questo punto sembra opportuna una riflessione. La definizione poundiana di 'immagine' comprende la funzione della percezione soggettiva (*emotional*) accanto a quella intellettuale (*intellectual*), nella presentazione dell'oggetto. Non a caso gli imagisti adottarono il termine *complex* (mutuato dal linguaggio della psicologia scientifica) ad indicare — si passi il bisticcio — la 'complessità' di tale accadimento e le sue ripercussioni sul soggetto che lo vive. Si ha quindi una interrelazione dinamica tra esperienza interna e esperienza esterna, o per meglio dire, tra interpretazione ed esperienza. Secondo S. T. Coleridge, che indagò a lungo questo aspetto, il grande principio coordinante dell'esperienza umana è la 'fantasia primaria' che ci permette di discriminare e riunire, analizzare e sintetizzare, rendendo così possibile la percezione. Senza di questa avremmo solo un insieme di dati senza senso. La 'fantasia secondaria' è invece l'uso consapevole che l'uomo fa di questo potere e nella sua sfera d'attività rientra l'attività poetica.

The secondary imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* and

⁴⁹ M. Benedetti, *Ernesto Cardenal: evangelio y revolución*, op. cit., p. 176.

differing only in *degree*, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects are essentially fixed and dead⁵⁰.

Coleridge dà quindi conto della persistente dialettica che sarebbe all'origine dell'attività poetica, intesa come delicato « punto di equilibrio » in grado di riconciliare gli apparenti contrari per « idealizzare e unificare ». Tale conciliazione è innanzitutto espressione di una raggiunta sintesi interno/esterno, o se vogliamo, un modo di guardare la realtà dove il nostro universo interiore « trasponendo la propria trama segreta sul piano della comunicazione e disponendosi a far proprie le risonanze pubbliche »⁵¹ instancabilmente 'socializza' e partecipa del tempo storico a sua volta modellandolo sui propri ritmi e le proprie forme.

All'interno di questa dialettica soggetto/oggetto, com'è ovvio, si danno diversissime sfumature e, per quanto riguarda la poetica exteriorista, può essere interessante conoscere l'opinione di Cardenal su questa categoria specifica dell'atto poetico.

Nel ribadire che l'Esteriorismo è, nella sostanza, la poetica della « realidad exterior y no el punto interior de las cosas », Cardenal al riguardo afferma:

Cualquier poesía puede ser objetiva o subjetiva. En el Exteriorismo predomina el objetivismo. También podríamos llamarla poesía materialista, en contraposición a la poesía idealista, usando la terminología marxista. La proyección del sujeto hacia el objeto es dada en forma concreta y no como abstracción. Por ejemplo Mallarmé, Valéry, Octavio Paz son poetas abstractos ...⁵².

Nella poesia exteriorista tende quindi a prevalere l'elemento obiettivo rispetto a quello soggettivo e la funzione conoscitiva viene enfatizzata rispetto a quella emotiva, anche se l'antitesi — come ricorda Brioschi⁵³ — può essere fuorviante, in quanto l'emozione è conoscenza.

La concretezza della poesia risiede dunque, per Cardenal, nella sua capacità di farsi luogo di risonanza della realtà *del mundo exterior* e, a livello di attualizzazione epica, nel suo rendersi e c o , rie-

⁵⁰ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Oxford 1907, p. 202.

⁵¹ F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 169.

⁵² *Conversazione con Ernesto Cardenal*, Managua, gennaio 1986.

⁵³ F. Brioschi, *ibidem*.

vocazione, rappresentazione della storia e della cultura di un popolo, captata attraverso una sensibilità lirica tesa a ricreare una verità metaforica con forti accenti pedagogici. Nelle sue *Reglas para escribir poesía*, che qui si pongono in appendice⁵⁴, Cardenal offre una sorta di 'decalogo' della poetica exteriorista nei termini di « *consejos prácticos para quien quiere escribir poesía* » dove si riassumono in sette punti i cardini di base dell'estetica exteriorista: verso libero, assenza di rima, concretezza, precisione, linguaggio quotidiano, assenza di sovrastrutture retoriche, condensazione.

Cardenal apprese, dalla frequentazione con la poesia nordamericana, la tecnica della 'presentazione oggettiva' della cosa, l'indicazione dell'espansione massima dell'universo tematico della poesia con conseguente incorporazione di ogni modalità linguistica (dal linguaggio dei *massmedia* alle lingue precolombiane), e vi inserì, come proprio contributo originale, una precisa volontà di strutturazione semantica che sempre si organizza — anche quando è sottintesa — intorno ad un principio etico che funge da 'ordinatore' di tutto il testo poetico.

Questo fondamento morale dell'opera cardenaliana è, forse, la *immagine* per antonomasia, la vera suggestione lirica che il poeta vuole comunicare, in una tensione permanente tra la presentazione di una realtà oggettiva e il superamento di tale oggettività attraverso la possibilità di un suo riscatto. Si potrebbe azzardare che il dilemma dei *new poets* tra realtà esterna e sua esperienza interiore è tendenzialmente risolto da Cardenal non con la soppressione di uno dei due termini, bensì attraverso la loro 'sussunzione' ad una realtà *altra* che fa della dimensione etica la vera fonte di ispirazione poetica, in ultima analisi, l'unica realtà soggettiva liricamente valida.

Si è ritenuto opportuno anticipare queste rapide osservazioni sulle caratteristiche della stilistica exteriorista quali indicazioni preliminari all'affronto delle singole opere di Cardenal, tracce e spunti di analisi critica che verranno successivamente ripresi per orientare la lettura su alcuni nodi della poetica cardenaliana che si intendono di grande interesse per chi si occupa della costante interrelazione tra espressione poetica ed esperienza di vita e della loro soluzione a livello formale.

⁵⁴ V. in Appendice, *Unas Reglas para escribir poesía* di E. Cardenal, pubblicato in « Barricada », Managua, 10 marzo 1980.

3. - Epigramas (1961): *l'amore come assenza, la dittatura ossessiva presenza.*

La propensione per la forma epigrammatica fu sicuramente un dato comune alla *Generación del 40* che lo introdusse come una novità nella poesia nicaraguense⁵⁵.

Accanto alla suggestione per l'immagine e l'economia espressiva, vi era in questi poeti, mutuata dai *new poets*, il fascino per tale forma di espressione poetica, frequente nelle letterature latine e greche, nonché in quelle orientali, cinesi e giapponesi.

Com'è noto⁵⁶, epigramma, nella primitiva accezione, significava iscrizione sopra la pietra in forma di epitaffio. I primi epigrammi della Grecia antica di cui si è a conoscenza risalgono a Simonide, ma saranno i poeti satirici latini, Catullo (87-54 a. C.), Propertio (50-15 a. C.) e posteriormente Marziale (40-104 d. C.) a dare grande celebrità a questa forma poetica, arricchendone le tematiche e caratterizzando in modo definitivo il genere che da allora ha assunto il significato di una composizione poetica breve di tono acuto e pungente: una breve satira.

In quanto forma poetica l'epigramma ha persistito nel corso dei secoli e, periodicamente, ritorna sulla scena letteraria: nonostante alcuni adattamenti formali, il tono e il senso complessivo della composizione sono rimasti immutati.

Ma quale fu il percorso che portò Cardenal a questi antichi autori?

Ancora una volta fu Pound (attraverso la mediazione del 'maestro' Coronel Urtecho) il suo mentore nel mondo dei classici greci e latini. Pound era il maggior esponente del gruppo, già citato, dei *new poets* nordamericani e Catullo, nella sua epoca, apparteneva ad un cenacolo di poeti, i *neoteri*, i *poetae novi*. Questa analogia terminologica (o diretta ispirazione?) del gruppo americano con il suo omologo latino si rifletteva anche nelle scelte stilistiche. Ricordiamo al pro-

⁵⁵ Señala Ycaza Tijerino nella sua antologia (v. *La poesía y los poetas de Nicaragua*, op. cit., p. 142) al trattare le possibili fonti di tale 'propensione epigrammatica': «Sin olvidar la influencia directa de Marcial, tenemos que señalar que esta resurrección del epigrama se debe más inmediatamente a la lectura de la poesía de Emily Dickinson. Los poemas de la Dickinson tienen la brevedad y la fuerza del epigrama clásico pero sirven a un propósito más universal y lírico dentro de la poesía».

⁵⁶ V. la relativa definizione in A. Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori Ed., 1978.

posito il giudizio di Coronel Urtecho (« Pound es el gran maestro del clasicismo actual, a la vez que maestro de modernidad »)⁵⁷, il quale su consiglio di Pound, già nei primi anni '40, aveva iniziato la frequentazione dei classici, producendo una serie di sonetti (« Sonetos de uso doméstico » di sapore virgiliano e oraziano) e contribuendo a che, nella cultura nicaraguense, si sedimentasse questa familiarità cogli autori classici.

Ma Cardenal va un passo oltre. Agli autori latini più affermati e, si passi il termine, canonici, preferisce coloro (i *neoteri*, per l'appunto) il cui messaggio poetico può riservare qualcosa di singolare e imprevedibile, rispetto al panorama letterario dell'epoca. Ecco allora che il consiglio di Pound: « If you want the gist of the matter, go to Sappho, Catullus, Villon ... »⁵⁸ trova in Cardenal — giovane autore alla ricerca di una sua 'cifra' poetica — un ascoltatore attento, un discepolo creativo e capace.

Il metodo innovativo utilizzato da Pound al tradurre le *Elegiae* di Properzio (*Homage to Sextus Propertius*)⁵⁹, fu l'elemento ispiratore del lavoro di Cardenal, traduttore di trentaquattro *Carmina* di Catullo e di trentanove epigrammi di Marziale.

« Traducciones o mejor dicho, modernizaciones, que es lo que hoy debe ser una traducción, una versión no sólo de una lengua a otra lengua, sino también de un tiempo a otro ... »⁶⁰ ha scritto Urtecho a proposito di Pound.

Le traduzioni di Cardenal « modelo de libre modernidad sin traición »⁶¹ seguono esattamente questo criterio: oltre all'utilizzo di un lessico moderno, attualizzano la sensibilità lirica originaria, offrendo immagini del tutto contemporanee (alcune espressioni sono rese perfino in inglese) ed eliminando le frontiere del tempo al punto da rendere immediatamente percepibile il messaggio poetico sottostante e la sua caratterizzazione satirica.

⁵⁷ Citato in J. Valle Castillo, *La leche de la loba*, in « La Prensa Literaria », Managua, 24 settembre 1977, n. 5, p. 8.

⁵⁸ E. Pound, *Literary Essays*, op. cit., p. 7.

⁵⁹ E. Pound, *Homage to Sextus Propertius*, in *L'image métaphisique* di J. P. Attal, Parigi, Gallimard, 1969, pp. 218-307.

⁶⁰ J. Coronel Urtecho, *La usura, la adulación, el poder que corrompe*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, Anno V, n. 247 (3 marzo 1985), p. 1.

⁶¹ E. M. Sánchez, prologo a *Epigramas*, di E. Cardenal, México, UN.A.M., 1961, p. 9.

Amore e vita politica sono i due temi tradizionalmente associati alla satira. Cardenal condivide le stesse fonti di ispirazione tematica al comporre, nel periodo che va dal 1952 al 1954, i suoi *Epigramas*.

La prima serie di *Epigramas* fu pubblicata nel 1961⁶² e consta di una collezione di 122 poemi. In questa edizione si includono le traduzioni di Catullo, trentaquattro, e quelle di Marziale, trentanove, oltre un poema intitolato *Imitación de Propertio* e quarantotto poemi originali di Cardenal. Commenta l'autore:

En esa época yo estuve escribiendo una colección de Epigramas que ahora ha publicado la Universidad de México. Unos eran epigramas de amor, porque esos eran años de muchos enamoramientos y de muchas muchachas, otros eran epigramas políticos⁶³.

Come già segnalato, data in quegli anni l'inizio del compromesso politico di Cardenal che sfocerà, nel 1954, nella partecipazione alla *Conspiración de Abril* contro il regime somozista e che avrà un esito sanguinoso.

Cardenal sarà costretto a fuggire, mentre per molti dei suoi compagni sarà l'arresto, la tortura, la morte.

In questo clima di oppressione politica e, conseguentemente, culturale, le composizioni di Cardenal non avevano libera circolazione:

Nuestros poemas no se pueden publicar todavía
Circulan de mano en mano, manuscritos,
o copiados en mimeógrafo. Pero un día
se olvidará el nombre del dictador
contra el que fueron escritos,
y seguirán siendo leídos⁶⁴.

Non era, quella di Cardenal, la prima poesia nicaraguense di intonazione sociale e politica.

Già nei *Cantos de vida y de esperanza* (1905) di Rubén Darío si era evidenziata, costante, la preoccupazione politica ispirata — come nota Anderson Imbert — dalla necessità di una « defensa para el espí-

⁶² La prima edizione di *Epigramas* (che qui si ha per riferimento) fu pubblicata in Messico a cura dell'U.N.A.M. nel 1961 (con prologo di E. M. Sánchez). Successivamente uscirono altre due edizioni: nel 1972 a Buenos Aires a cura dell'Editorial Carlos Lohlé (con prologo di J. E. Arellano) e nel 1978 a Barcellona per le Ediciones Tusquets.

⁶³ C. Ovalles, *Una entrevista con E. Cardenal*, op. cit., p. 4B.

⁶⁴ E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 48.

ritu y aun la cultura hispánica, amenazados por la agresión materialista del mundo »⁶⁵. Ed anche tra i poeti successori di Darío, specialmente in Salomón de la Selva, *el inmenso solitario* (1893-1959) ritroviamo questa ansia di difesa dello spirito nazionale e della cultura autoctona. in Salomón de la Selva, 'el inmenso solitario' (1893-1959), ritroviamo pluma, un activo luchador y dejó centenares de artículos acerca de la intervención norteamericana »⁶⁶.

Cardenal riprende questo svolgersi del filone socio-politico nella letteratura nicaraguense:

Hay toda una gran literatura nacional contra la dictadura. La mía fue la primera, cronológicamente. No la primera poesía política. Los de Vanguardia habían hecho muy buena poesía social y política, sobre todo contra la intervención que era el problema de esa época. Los primeros poemas contra Somoza me tocó escribirlos a mí. Fueron unos epigramas⁶⁷.

A proposito dell'ispirazione politica dell'epigramma cardenaliano, P. A. Cuadra introduce un riferimento originale:

El epigrama de Ernesto en esta época es amoroso, pero sobre todo político. Incansable dispara saetas incendiarias contra el Poder enemigo. Se removerán los huesos o el polvo provenzal del Peire Cardenal (el famoso trovador satírico de Provenza de 1250) poeta profundamente religioso, pero feroz anti clerical y mordaz anti-inquisidor que ya en el Siglo XIII une el apellido Cardenal a la poesía rebelde y epigramática⁶⁸.

Come il trovatore provenzale suo omonimo, Cardenal scrive e denuncia, facendo tesoro della tecnica poundiana della *p r e s e n t a z i o n e o g g e t t i v a d e l l a c o s a*, senza alcun accompagnamento retorico o personale. I fatti si offrono così in tutta la loro nudità e le parole — secondo il ricordato auspicio di W. C. Williams — « si fanno cose », la realtà evocata è resa tangibile e 'udibile', come in questo epigramma:

Se oyeron unos tiros anoche.
Se oyeron del lado del cementerio

⁶⁵ A. Imbert, *Crítica interna*, Madrid, Taurus Ed., dicembre 1960, p. 185.

⁶⁶ F. Cerutti, *Salomón de la Selva y los tiranos*, in « El Güegüence », Roma, Ed. Bulzoni, 1983, p. 60.

⁶⁷ C. Ovalles, *Una entrevista con E. Cardenal*, op. cit., p. 4-B.

⁶⁸ P. A. Cuadra, *Sobre Ernesto Cardenal*, prologo a *Antología* di Ernesto Cardenal, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1971, p. 13 e ss.

Nadie sabe a quién mataron, o los mataron.
 Nadie sabe nada.
 Se oyeron unos tiros anoche.
 Eso es todo⁶⁹.

Cardenal ricorre alla tecnica dell'accumulazione (si ricordi Whitman e i suoi famosi 'inventari'). Ad esempio, nell'epigramma *De pronto suena en la noche una sirena*⁷⁰, termini dall'evidente connotazione negativa sono mobilitati per rendere il clima onnipresente di terrore e di violenza: *aullido, lúgubre, incendio, sirena, ambulancia, muerte, grito, cegua*⁷¹ *noche*, sono i sostantivi che danno il tono dominante al poema.

Anche la musicalità della parola viene impiegata per rendere un'atmosfera: così, per descrivere l'impatto della sfilata militare in onore del tiranno viene fatto uso del morfema 'azo', nonché del suono roco e aspro della 'r', associato alla ripetizione della vocale 'o' che dà l'impressione di ostentata potenza:

Uno se despierta con cañonazos
 en la mañana llena de aviones
 Pareciera que fuera revolución
 pero es el cumpleaños del tirano⁷².

Due sono quindi le caratteristiche essenziali dell'epigramma.

In primo luogo il *contrasto*, che può darsi tra la percezione sensoriale di un fenomeno e la sua 'gestione' politica: « se oyeron unos tiros / nadie sabe nada », oppure tra la aspirazione soggettiva e la realtà oggettiva: « pareciera que fuera revolución / pero es el cumpleaños del tirano ». In secondo luogo vi è il *finale*, che deve risultare secco e perentorio, una sentenza senza possibilità di appello. Nota al riguardo Arellano:

El género (epigramático) se impuso en Nicaragua como ejercicio inevitable y búsqueda personal, conservando este rasgo básico: el agujón en la cola — como el alacrán — o sea en el último verso⁷³.

⁶⁹ E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 33.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁷¹ Cegua: personaggio di una leggenda nicaraguense, rappresentazione del male. Per l'etimologia náhuatl v. C. Mantica, *Diccionario de Nahuatlismos Nicaragüenses*, in « Revista del Pensamiento Centroamericano », n. 174 (gennaio-marzo 1982), p. 51.

⁷² E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 55.

⁷³ J. E. Arellano, *Prólogo a Epigramas* di E. Cardenal, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1972, p. 10.

La valenza simbolica del pungiglione dello scorpione, dotato di veleno mortale, richiama la figura archetipica della possibilità di una parola 'diabolica', che uccide. Sottolinea al riguarda Magunagoicochea:

Ya desde la antigüedad se viene sosteniendo la idea, especialmente atribuida al poeta Arquiloco, inventor del epigrama satírico, de que los versos o yambos del poeta, tenían un poder diabólico, que los dardos de su sátira mataban, al menos simbólicamente ⁷⁴.

Non diversamente lo caratterizzava, nel XVIII secolo, Tomás de Iriarte:

A la abeja semejante
para que cause placer
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante ⁷⁵.

Nella penna del poeta i giambi sono diretti sia al dittatore, sia alla donna (o alle donne) che hanno acceso e ravvivato le sue passioni.

Del complesso di 49 composizioni, si potrebbe farne ricadere 32 nell'area semantica dell'amore e 17 in quella politica.

Negli epigrammi amorosi la passione per la donna è, nella maggioranza delle situazioni descritte, fonte di frustrazione e di deludente esperienza.

La donna è spesso evasiva, insincera (Cardenal non sfugge ai luoghi comuni della tradizionale poesia erotica), luogo di un desiderio mai realizzato. Confessava Cardenal a P. A. Cuadra, negli anni universitari:

Muchas veces me pregunto por qué hay siempre detrás de la mujer un animal, un pescado, un dragón. Entre la princesa y el príncipe hay siempre un dragón que matar. Entre mi amor y yo, hay muchos dragones ... ¿Junto a toda niña hay un monstruo que debemos matar? ⁷⁶.

In queste composizioni traspare una forte carica ed intensità emotiva, trattenuta dallo stile asciutto e essenziale, che a stento evita la caduta retorica:

⁷⁴ P. J. Magunagoicochea, *Iniciación poética en los Epigramas de Ernesto Cardenal*, in « Kanina », Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, n. 1, 1979, p. 55.

⁷⁵ Citato in Isabel Lowy-Kirschner, *Análisis estilístico y temático de los Epigramas de Ernesto Cardenal*, Parigi, Censier-Sorbonne, Dept. d'Etudes Iberiques, ottobre 1980, p. 40.

⁷⁶ Citato in P. A. Cuadra, *Sobre Ernesto Cardenal*, op. cit., p. 16.

Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
 yo porque tú eras lo que yo más amaba
 y tú porque yo era el que te amaba más.
 Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo:
 porque yo podré amar a otras come te amaba a ti
 pero a ti no te amarán como te amaba yo⁷⁷.

Se Eros fallisce, la freschezza dello stile cardenaliano non ha miglior sorte. Le frequenti cacofonie impastano il verso e il gioco di parole su cui è organizzata l'intera composizione è retto più dal ritmo impresso dal verso bimembre che non dalla riuscita stilistica.

Si sarà notato che negli epigrammi a carattere amoroso prevale la funzione *conativa*, benché vi si ritrovi, non infrequentemente, un sovrapporsi di altre funzioni (referenziale e emotiva) tale da rendere il messaggio partecipe di molteplici aree semantiche⁷⁸.

Come in questa composizione, ad esempio, dove il poeta, sorta di moderno trovatore la cui missione è cantare, giudicare e denunciare, trova una sintesi alta tra il tono amoroso, l'invettiva politica e la funzione metalinguistica della poesia:

¿No has leído, amor mío, en Novedades:
 CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO
 PALADIN DE LA DEMOCRACIA EN AMERICA
 DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMERICA
 EL PROTECTOR DEL PUEBLO EL BENEFACTOR?

Le saquean al pueblo su lenguaje
 Y falsifican las palabras del pueblo.
 (exactamente como el dinero del pueblo.)
 Por eso son importantes mis poemas de amor⁷⁹.

L'uso tipografico delle lettere maiuscole ha un'evidente intenzione ironica (si ricordi « la paura delle grandi parole che ci rendono disgraziati » nell'*Ulisse* di Joyce), e contribuisce a rendere il vuoto semantico in cui è caduto il linguaggio per effetto della manipolazione del potere.

Compare qui chiaramente la concezione cardenaliana del poeta come di colui che è incaricato di purificare il linguaggio per restituirlo alla sua missione di educare ed elevare il popolo. Per Cardenal la parola

⁷⁷ E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 19.

⁷⁸ Per il concetto di funzioni del linguaggio v. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli Ed., 1966, in particolare pp. 5-21.

⁷⁹ E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 54.

poetica deve rivestire anche una funzione sociale, porsi al servizio di un messaggio da comunicare, contribuire all'emancipazione degli oppressi. Scrive Borgeson al commentare questo epigramma:

Este epigrama parece comunicar un concepto nuevo en Cardenal: que en la expresión poética del amor también yace latente el compromiso social en un poeta; el amor a la mujer se ensancha bajo la influencia de la actividad política, y se convierte poco a poco en un amor más amplio que deja detrás la sexualidad y da en el amor por el pueblo⁸⁰.

La successiva produzione poetica di Cardenal proseguirà nella traiettoria qui appena accennata, e la dimensione politica del messaggio poetico costituirà una 'tonica' dominante di tutta la sua opera.

Secondo la concezione artistica di Cardenal, il poeta è portatore di una realtà che eccede i confini soggettivi per farsi messaggio universale, con una definita impronta didattica. In questo senso gli *Epigramas* possono ben rappresentare il preludio allo sviluppo posteriore del carattere 'utile' della poesia che aprirà Cardenal a nuovi orizzonti formali e all'arricchimento delle sue fonti d'ispirazione tematica.

4. - *Hora 0 (1957-1959) e Gethsemany, Ky (1960): l'esplosione del conflitto nella poesia 'totale' e la sua decantazione nella dimensione religiosa.*

Hora 0.

La composizione di *Epigramas* coincide con quella di *Hora 0*, scritto a tappe tra il 1954 e il 1956 e pubblicato, per la prima volta in due riprese, nel 1957 e nel 1959⁸¹.

Hora 0, *Canto Nacional* (1972) e *Oraculo sobre Managua* (1973) rientrano in una medesima area tematica (le sorti storico-sociali del Paese e, per estensione, dell'intera America Latina) che, come si è già accennato nel paragrafo precedente, Cardenal incomincia a sviluppare

⁸⁰ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo*, op. cit., p. 109.

⁸¹ *Hora 0* fu pubblicato in due riprese, nel 1957 e nel 1959 in «Revista Mexicana de Literatura» e, successivamente, nel 1960, in un'unica volta. Si susseguirono numerose edizioni, tra cui si ricordano quella di Santiago del Cile, con un prologo di J. M. Oviedo nel 1970, e quella di Buenos Aires, per le Ediciones Carlos Lohlé nel 1972, nonché la posteriore di Barcellona a cura dell'Editorial Laia, nel 1979.

con determinazione a partire dai primi anni '50, costituendo quindi una sorta di trilogia *exteriorista* sul destino del paese centroamericano, della sua gente, dei suoi eroi.

Vi è ora nel poeta una vincolazione sempre maggiore tra l'esperienza di vita e l'espressione poetica. Se nei componimenti storici giovanili (*Proclama del Conquistador*, *Raleigh* e *Con Walker in Nicaragua*) emergeva una incipiente sensibilità sociale, parzialmente occultata dalla maschera poetica, nel poema di cui si tratterà nel presente paragrafo, *Hora 0*, si ha la diretta irruzione dell'io poetico nella trama della composizione, il poeta assume su se stesso, in prima persona, il peso dei tragici avvenimenti che coinvolgono la sua terra, è testimone vivo e partecipe, nonché evocatore mitico, della storia del Nicaragua.

Così ricorda il poeta quei momenti difficili della storia nazionale (la *Conspiración de Abril* del 1954):

Fue un movimiento bastante grande en el que intervinieron muchos nicaragüenses ... Mi papel era seguir a Somoza para estar seguros de que realmente se encontraba en el palacio ... Pero nos enteramos de que habían detenido a uno de los compañeros. Después de torturarlo brutalmente había confesado el plan ... Yo conseguí escaparme y ocultarme ... pero a muchos de mis compañeros los cogieron y los torturaron ... En mi obra *Hora 0* aparece un personaje que está oculto y que teme que puedan descubrirlo en cualquier momento. Eso es autobiográfico⁸².

Hora 0 è poema direttamente ispirato alla realtà sociale, filtrata dal giudizio etico che si fa principio ordinatore della materia poetica.

Come afferma Paul Bénichou: « È quasi sempre un'intenzione ideologica più o meno chiara a mettere in funzione e ad organizzare i materiali sensibili dell'opera »⁸³.

Questa 'intenzione ideologica' è, nel Cardenal di *Hora 0*, il motore della narrazione, la *s t r u t t u r a* sottesa agli elementi conversazionali ed agli inserti extratestuali, sí da rendere il poema « un acto de concientización en forma poética »⁸⁴.

Hora 0 nasce dal convincimento profondo dell'autore nel valore sociale dell'arte, nella sua possibilità di essere 'usata' dagli interlocutori ai quali si rivolge. Sostiene A. Cabal:

⁸² E. Cardenal, *La santidad de la revolución*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1976, p. 11.

⁸³ Citato in T. Todorov, *Critica della critica*, Torino, Einaudi Ed., 1986, p. 145.

⁸⁴ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo ...*, op. cit., p. 46.

La poesía de uso se caracteriza porque ... transcribe hechos con la finalidad de producir hechos, y ella por sí es un hecho de la propia realidad en nombre de la cual actúa⁸⁵.

L'io soggettivo del poeta assume le dimensioni plurali di un attore collettivo. Cardenal si muove dall'io lirico presente negli *Epigramas* amorosi verso il 'noi', soggetto di un'azione collettiva che vede l'opposizione reale, oltre che poetica, tra il dittatore (Somoza) e il mondo del popolo e del suo eroe (Sandino).

Hora 0 si compone di quattro sezioni: un prologo e tre 'movimenti'. Il prologo si apre con un'epigrafe tratta dall'Antico Testamento (Isaia, XXI-11):

Centinela! ¿qué ora es de la noche?

L'interrogazione del prigioniero si carica di valenze simboliche, di cui il titolo è risposta e asseverazione: è l'ora zero, l'ora in cui termina un giorno e un altro ha inizio, un giorno nuovo in cui vi sarà pace e giustizia secondo l'auspicio del poeta che si fonde con il messaggio profetico: « E la pace sarà l'opera della giustizia ... E il mio popolo abiterà in un soggiorno di pace / in una dimora sicura, in luoghi di quiete » (Isaia, XXXII-17-18).

Già dai primi versi si annuncia la struttura binaria del poema, la sua caratterizzazione contrastiva. All'apertura da dépliant turistico fa da contrappunto, eco lugubre e funesta, la rappresentazione dei simboli del potere:

Noches tropicales de Centroamérica
con lagunas y volcanes bajo la luna
y luces de palacios presidenciales
cuarteles y tristes toques de queda⁸⁶.

Il prologo prosegue elencando vari dittatori centroamericani (Ubi-co, guatemalteco, Carías, honduregno e il nicaraguense Somoza), rilevando il comune destino d'oppressione dei tre paesi, nel mentre. mediante la tecnica della giustapposizione di immagini, l'autore traccia una netta linea di demarcazione tra il popolo e i suoi oppressori.

⁸⁵ A. Cabal, *Epílogo a Poemas reunidos* di E. Cardenal, Valencia, Venezuela, Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 1979, p. 298.

⁸⁶ *Hora 0* in E. Cardenal, *Canto a un país que nace*, con un prologo di Raúl Dorra, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1978, p. 21.

Il primo 'movimento' ci presenta la storia della Compagnia nord-americana (e delle sue sussidiarie locali) che per anni rese il Nicaragua una *banana republic*. Vi si accumulano dati di carattere economico, politico, sociale: si ha uno 'spostamento' — già segnalato come tratto caratteristico della poetica cardenaliana — dal linguaggio estetico al codice linguistico referenziale e conativo. Cardenal incorpora nel poema documenti storici, citazioni, contratti economici, dati statistici, frammenti di lettere, editoriali di giornali, *boutades*, aneddoti, per rendere maggiormente la fedeltà del messaggio alla verità storica.

Vi è una grande precisione di date, cifre, nomi: tutto è utilizzato perché l'adesione alla realtà sia totale. Il linguaggio è solo in apparenza prosaico: vi è sotteso un ritmo costante che fa un uso reiterato, del polisindeto (y - y - y) per rendere l'atmosfera oppressiva, monotona e indefinita del tempo « indifferenziato ed eterno »⁸⁷ della dittatura.

Si noti come in questo passo l'autore raggiunga, attraverso l'anafora, la duplicazione fonetica e la pura cacofonia l'effetto di un cupo rintocco di campane sullo sfondo di una realtà di violenza:

Pero vino la United Fruit Company

.
con sus revoluciones para la obtención de concesiones
y exenciones de millones en impuestos de importaciones
y exportaciones, revisiones de viejas concesiones
y subvenciones para nuevas explotaciones,
violaciones de contratos, violaciones
de la Constitución⁸⁸.

Nei versi successivi vi ritroviamo un tema — già incontrato in *Epigramas* — caro a Cardenal: si tratta della 'corruzione' del linguaggio ad opera del potere (« Corrompen la prosa y corrompen el Congreso »)⁸⁹, che fa sí che al poeta, nella concezione cardenaliana, spetti

⁸⁷ Per il concetto di « tempo immobile » nel romanzo ispanoamericano della dittatura v. G. Bellini, *Il mondo allucinante*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976; R. Paoli, *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano, Mursia, 1981 ed anche AA. VV., *Scrittura e Sintassi in García Márquez*, Milano, Coop. Libreria I.U.L.M., 1984.

⁸⁸ E. Cardenal, *Canto a un país que nace*, op. cit., p. 23.

⁸⁹ E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 46. L'epigramma è dedicato a Joaquín Pasos e il finale recita:

Porque él purificó en sus poemas el lenguaje de su
pueblo
en el que un día se escribirán los tratados de comercio
la Constitución, las cartas de amor y los decretos.

l'opera di purificazione del linguaggio per restituirlo al popolo in tutta la sua valenza espressiva.

Il secondo 'movimento' è prettamente evocativo. È la storia del Generale Augusto César Sandino e del suo esercito popolare, della lotta contro il potere di Moncada e della sua esecuzione, a tradimento, ad opera di Somoza⁹⁰.

Questa parte del poema si potrebbe quasi definire 'drammatizzata' in quanto, per meglio rendere il clima, l'autore fa ricorso al dialogo diretto, alle citazioni di frasi storiche, impiegando il refrain di una canzone popolare, *Adelita*, in voga durante la Rivoluzione messicana, quale contrappunto polisemico all'azione narrativa. Il ritornello era cantato — modificato e attualizzato — dalle truppe di Sandino e dà al verso un'immediata natura popolare, assolvendo così a tre funzioni: l'aggancio storico, il richiamo evocativo, l'avvicinamento al linguaggio popolare.

È indubbio che Cardenal, al tratteggiare la figura di Sandino, assume un tono più propriamente lirico, non di rado sommerso, quasi discreto, ad indicare l'umiltà — e insieme la grandezza — dell'eroe nazionale nicaraguense.

Ha giustamente osservato Melis⁹¹ che l'apparizione di Sandino « viene sapientemente graduata »:

Había un nicaragüense en el extranjero
un « nica » de Niquinohomo⁹².

La mitizzazione dell'uomo comune è ottenuta attraverso le figure di contrasto con il mondo demoniaco dell'oppressore e le immagini dell'alleanza dell'eroe con la natura e con tutti gli uomini semplici. Osserva Sklodowska:

Al mundo del héroe se opone el de las fuerzas demoníacas ... El impacto emocional de estos versos se debe precisamente al choque entre ambos mundos en

⁹⁰ Per i riferimenti storici relativi al periodo della guerriglia sandinista vedasi, tra gli altri: P. Bolanos, *Génesis de la intervención norteamericana en Nicaragua*, Managua, E.N.N., 1984; G. Selser, *La guerriglia contro i marines*, Milano, Feltrinelli Ed., 1972; J. Wheelock Roman, *Diciembre victorioso*, Managua, E.N.N., 1982; Instituto de Estudio del Sandinismo, *El Sandinismo: documentos básicos*, Managua, E.N.N., 1983.

⁹¹ Introduzione di Antonio Melis a: *La vita è sovversiva*, di E. Cardenal, Milano, Ed. Accademia, 1977, p. 15.

⁹² E. Cardenal, *Canto a un país que nace*, op. cit., p. 27.

su aspecto moral, reflejado en imágenes plásticas, claroscuros y contrastes auditivos (gritos-silencio). El lenguaje lírico e inocente de la canción campesina contradice al 'Spanglish' de Somoza, reafirmando a nivel básico de la palabra la estructuración binaria del poema ⁹³.

Il terzo ed ultimo 'movimento' si riferisce — come già detto — all'episodio di ribellione a cui Cardenal prese parte nel 1954. Anche qui si ripropone la *estructuración binaria*: alla contrapposizione popolo/dittatore fa da contrappunto quella morte/resurrezione, dove l'eroe è colui che restituisce all'umanità una possibilità di riscatto, seme fecondo che nasce al morire.

Anche qui v'è un avvicinamento *graduale* alla figura dell'uomo (Adolfo Báez Bone, ucciso durante la *Conspiración*), quasi un movimento pendolare che va dalla figura dell'eroe a quella di Somoza per ritornare a concentrarsi sull'eroe, scoprendone ogni volta nuovi tratti di umanità e di grandezza, nel mentre per il dittatore si compie quel processo di 'distruzione del personaggio' o *descoronación* (osservato più volte a proposito dei romanzi delle dittature ispanoamericane) ⁹⁴, esemplificato dall'indifferenza cinica e dal grottesco sadismo con cui il potere assiste ai propri misfatti:

Somoza estaba bailando mambo
mambo mambo
qué rico el mambo
 cuando los estaban matando ⁹⁵.

Il finale del poema è quasi epigrammatico, una sentenza morale ed insieme un messaggio di speranza che il poeta vuole lasciare ai suoi interlocutori.

Gli ultimi due versi riprendono il tema morte-resurrezione-riscatto già inserito nel centro del poema. Contrapposto al 'tempo dell'eternità' voluto dalla dittatura, vi è il tempo circolare e dinamico che fa da sfondo al mondo dell'eroe. Compare qui la concezione cristiana del tempo (sviluppata in tutta la sua ampiezza nei poemi di *Gethsemany*, Ky) e della morte. Nulla si perde in questo ciclo dell'eterno ritorno,

⁹³ E. Sklodowska, *Estructuras míticas en la Hora 0 y en el Homenaje a los indios americanos de Ernesto Cardenal*, in «Anales de Literatura hispanoamericana», Madrid, Editorial Univ. Complutense, n. 12, 1983, p. 134.

⁹⁴ G. Bellini, *Il mondo allucinante*, op. cit., in particolare il saggio *Il mondo allucinante: el Señor Presidente*, pp. 13-45.

⁹⁵ E. Cardenal: *Canto a un país que nace*, op. cit., p. 38.

la fine del singolo essendo condizione per la rinascita di un intero popolo:

Pero cuando muere un héroe
no se muere:
sino que ese héroe renace
en una Nación
.
.
.
.
.
.
.
Pero el héroe nace cuando muere
y la hierba verde renace de los carbones⁹⁶.

Il motivo è quello dell'epigramma *Epitafio para la tumba de un héroe*:

Creyeron que te enterraban
y lo que hacían era enterrar una semilla⁹⁷.

Hora 0 è stato definito « il manifesto exteriorista que Cardenal y Urtecho no llegaron a escribir », esempio di una « de las primeras expresiones de una verdadera inquietud revolucionaria en verso »⁹⁸.

Con quest'opera si chiude il secondo periodo poetico di Cardenal, che va dai poemi storici composti durante il soggiorno a New York fino ad *Epigramas*. Si aprirà ora una fase del tutto nuova — in quanto a evoluzione tematica — nella poesia cardenaliana, dovuta ad una svolta radicale nella vita del poeta, da lui a lungo meditata e sofferta⁹⁹.

Gethsemany, Ky.

Yo había sido muy enamorado... En realidad esto era una sed de absoluto, de un amor infinito que no podía sacar ningún amor humano, pero yo no lo sabía. Algunas veces, en la noche, en momentos de soledad, sobre todo después de una fiesta o de parrandas largas con amigos, me confrontaba a mí mismo y sentía un vacío interior. Era como si dentro de mí oyera la voz de un amor despreciado. Yo estaba convencido que Dios me amaba y me quería para El, con un amor celoso y tiránico... Un día ya no pude más... y resolví rendirme, a ver lo que pasaba. Hice eso que en la historia de muchos santos se llamaba 'conversión'... Yo en

⁹⁶ E. Cardenal, *Canto a un país que nace*, op. cit., p. 38.

⁹⁷ E. Cardenal, *Epigramas*, op. cit., p. 43.

⁹⁸ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo*..., op. cit., p. 48.

⁹⁹ V. la testimonianza che ne dà P. A. Cuadra nel suo saggio, *Un poeta se va a la Trapa*, op. cit., pp. 65-66.

un instante resolví matarme a mí mismo, como quien mata a un tirano¹⁰⁰. Inmediatamente pasó una cosa muy rara: quedé completamente cambiado en otra persona y quedé liberado ... Inmediatamente sentí que lo más normal para mí era vivir entre trapenses¹⁰¹.

Con accenni forse un po' ridondanti, che ricordano le grandi conversioni (Paolo, Agostino), Cardenal così descrive il suo passaggio dalla vita delle chiasse « largas parrandas » al silenzio del monastero trappista, evidenziando nuovamente una concezione dualistica della realtà che, se in *Hora 0* assumeva i toni aspri del giudizio etico e morale sul fatto storico, qui si fa condanna del 'mondo' tout-court con accenti schiettamente paolini: « Me acordé de lo que había leído en muchos místicos, que el mundo le parecía estiercol »¹⁰².

I conflitti degli anni precedenti sembrano trovare un loro momento di composizione e decantazione in una prospettiva di svalutazione e di allontanamento, anche emotivo, dalle cose umane, solo redente dall'intervento dell'amore divino, unico a restituire loro dignità e senso.

Nel 1957 Cardenal viene accettato nel monastero *Our Lady of Gethsemany* in Kentucky, dove maestro di noviziato è Thomas Merton (un incontro decisivo che lo segnerà per sempre). Qui gli sarà fatto divieto di scrivere a fini di stampa. Solo in epoca successiva Cardenal riunirà gli appunti e le riflessioni dei due anni di vita monastica — interrotta poi per motivi di salute — in due libri: *Gethsemany, Ky*¹⁰³ raccolta di brevi liriche, e *Vida en el amor*, suo correlato in prosa¹⁰⁴.

Gethsemany, Ky è una collezione di trentadue poemi, dal tono piano e semplice, in accordo con l'essenzialità della vita religiosa che Cardenal condusse in quel periodo. Stilisticamente, quindi, si può affermare che la Trappa contribuì a rendere il verso cardenaliano ancora più

¹⁰⁰ L'allusione diretta qui è al giovane poeta Rigoberto López Pérez che, in un attentato nel 1954, uccise Anastasio Somoza.

¹⁰¹ C. Ovalles, *Una entrevista con E. Cardenal*, op. cit., p. 4-B.

¹⁰² *Ibidem*, p. 4-B.

¹⁰³ E. Cardenal, *Gethsemany, Ky*, México, Ediciones Ecuador, 1960. A questa prima edizione, autorizzata dall'autore durante la sua permanenza nel monastero benedettino di Cuernavaca in Messico, faranno seguito altre, nel 1961 (México, UNAM) e nel 1965 (Medellín, Ediciones La Tertulia).

¹⁰⁴ E. Cardenal, *Vida en el amor*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1970.

scarno e asciutto, scevro di aggettivazione, mantenendo però l'immagine quale fondamentale risorsa stilistica.

Scrisse Merton all'introdurre la prima edizione messicana:

(Cardenal) escribió tan sólo la nota más sencilla y prosaica de su experiencia, y no la desarrolló en forma de 'poemas' conscientes. El resultado fue una serie de sketches con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos de la dinastía Tang ¹⁰⁵.

Anche per ammissione di Cardenal la fase di ritiro trappista contribuì ad una sorta di purificazione della sua poetica: « Allí me prohibieron escribir. Cuando lo hice, me salió una poesía más simple, estilizada » ¹⁰⁶.

I poemi di *Gethsemany, Ky* sono ispirati ad una generale volontà di sublimazione della realtà materiale, dove tutte le cose partecipano di una medesima possibilità di riscatto. Il tema dominante, che dà unità alla raccolta, è proprio l'ansia di resurrezione insita — secondo la visione lirica ed esistenziale del poeta — in tutta la creazione:

Detrás del cementerio, junto al camino
existe un cementerio de cosas gastadas,
.
esperando como nosotros la resurrección ¹⁰⁷.

E in un'altra lirica:

En la noche iluminada de palabras:
PEPSI-COLA PALMOLIVE CHRYSLER COLGATE CHESTERFIELD
que se apagan y se encienden y se apagan y se encienden
.
¡son las lámparas de las vírgenes prudentes esperando
al esposo en la noche de los Estados Unidos! ¹⁰⁸.

Si noti la costruzione reiterata del terzo verso, volta a comunicare una nitida impressione visiva, secondo la tecnica, evidenziata da R.

¹⁰⁵ T. Merton, *Prólogo a Gethsemany, Ky* di E. Cardenal, Medellín, Ediciones La Tertulia, 1965, p. 5.

¹⁰⁶ *Conversazione con Ernesto Cardenal*.

¹⁰⁷ Non potendo disporre di alcuna pubblicazione di *Gethsemany, Ky*, si usa, per il presente lavoro, l'edizione ridotta contenuta in *La vita è sovversiva*, op. cit., p. 96.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 92.

Pring-Mill a proposito di *Hora 0*, del montaggio cinematografico¹⁰⁹ e, pure, a sottolineare la *visual nature* di questi poemi, la quasi totale assenza di segni ortografici a fronte di un uso 'semantico' del disegno tipografico.

Nella ricerca dell'essenzialità si potrebbe rintracciare anche una deliberata volontà antipoetica, soprattutto in alcuni passi dove Cardenal non disdegna l'uso delle allitterazioni, più preoccupato dell'efficacia del messaggio che dei suoi echi stilistici:

Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua:
un olor a tierra recién llovida, y un olor a calor,
a flores, a raíces desenterradas, y a hojas mojadas
(y he oído el mugido de un ganado lejano ...).
¿O es el olor del amor? Pero ese amor no es el tuyo
Y amor a la patria fue el del dictador ...¹¹⁰.

Il vuoto di senso della vita passata è reso, in modo persecutorio, dalla presenza di *demonios* nella chiesa durante l'Ufficio notturno (« surgen rostros olvidados. Cosas siniestras ») oppure, decantato il tumulto interiore, attraverso immagini desolate che sembrerebbero tratte da un manifesto della *beat generation*:

Como latas de cervezas vacías y colillas
de cigarillos apagados, han sido mis días
Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
y desaparecen, así ha pasado mi vida¹¹¹

dove l'anafora rende con estrema vivezza il senso di un ripetersi, vuoto e ossessivo, di uno strascinarsi, stanco ed effimero, essendo il tempo — svuotato della dimensione escatologica — un tempo m o r t o , senza alcun riflesso vitale.

Gethsemany, Ky rappresenta, nell'opera cardenaliana, una pausa, la assimilazione di concetti e sentimenti nuovi ispirati da una profonda dimensione religiosa che, spesso, raggiunge toni intensamente idealisti, non sempre perfettamente amalgamati nella struttura poetica della com-

¹⁰⁹ R. Pring-Mill, *Cardenal's Hora 0 and Horáculo sobre Managua: the use of parallel action, reprise and dialectical montage*, Bristol, Society for American Studies, Conference Clifton Hill House, 1980, p. 10.

¹¹⁰ E. Cardenal, *La vita è sovversiva*, op. cit., p. 88.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 94.

posizione. Ha il significato di una tappa spirituale ed esistenziale, più che di un traguardo formale, benché abbia sicuramente contribuito al processo di 'stilizzazione' del verso.

Gethsemany, Ky, infine, può rappresentare il confine — come afferma Borgeson — « entre el anterior verso político, apenas visible aquí, y la posterior fusión de su pensamiento político con la espiritualidad de este libro »¹¹².

5. - *Salmos* (1964): “*Escribo por la misma razón que Amos, Nahúm, Ageo, Jeremías*”. *Il poeta come vate, la poesia come volontà profetica*.

Salmos è, tra le opere di Cardenal, quella che ha avuto maggiore diffusione. Non si contano le numerosissime edizioni, in patria e all'estero (quindicimila copie vendute in una sola tiratura in Germania) e le traduzioni in quasi tutte le lingue europee, almeno otto. È certo che la grande popolarità di quest'opera, pubblicata per la prima volta nel 1964¹¹³, può in parte addebitarsi anche al risveglio nel mondo cattolico avutosi a partire dal Concilio Vaticano II e al conseguente sorgere del movimento del 'dissenso' in seno alla Chiesa.

Negli anni '60 il costituirsi di numerose 'comunità ecclesiali di base', specie in America Latina (ma non se ne dimentichino i prodromi europei, a partire dalla pubblicazione del *Nuovo Catechismo Olandese*), veri e propri ambiti di promozione umana e coscientizzazione sociale in situazioni di grande arretratezza storico-sociale ha significato anche, in sede teorica, l'elaborazione di una teologia aperta al mondo, che non temeva, secondo l'interpretazione di un noto teologo « di perdersi all'interno dei reali conflitti umani del presente », bensì richiedeva che « la decisione di fede » fosse innanzitutto « sfida della realtà in sintonia vitale con la sofferenza e la ricerca dell'uomo »¹¹⁴.

¹¹² W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo*, op. cit., p. 55.

¹¹³ La prima edizione di *Salmos* si deve alle Ediciones Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia), con un prologo di J. Montoya Toro. Ricordiamo tra le successive quella spagnola, nel 1967 (Ed. Instituciones Gran Duque de Alba) e quella argentina, per le Ediciones Carlos Lohlé, nel 1969. In Italia la pubblicazione è stata curata da La Cittadella Editrice di Assisi, nel 1971, con il titolo, *Grido: salmi degli oppressi*.

¹¹⁴ V. F. Joannes in AA.VV., *Religione: oppio o strumento di liberazione?*, Milano, Mondadori Editore, 1972, p. 19.

I *Salmos* di Cardenal si inscrivono in questa realtà di rinnovamento ecclesiale e teologico, apportando un contributo, lirico e testimoniale insieme, all'attualizzazione del messaggio del testo sacro.

Cardenal compose quest'opera durante la permanenza nel Seminario di Cristo Sacerdote a La Ceja di Antioquia (Colombia), dove si era trasferito — successivamente al soggiorno presso il monastero benedettino di Cuernavaca — per completare gli studi sacerdotali in vista dell'ordinazione (che avverrà il 15 agosto 1965 a Managua).

È noto che la recitazione dei Salmi costituisce una parte molto importante nella liturgia monastica. La frequentazione quotidiana di questi testi biblici nel monastero trappista sollecitò, nel novizio Cardenal, una loro costante ricreazione intima. « Yo los traducía interiormente al rezarlos a nuestro mundo actual y a nuestras circunstancias »¹¹⁵.

Salmo, etimologicamente, significa inno, cantico. È indubbio che i Salmi costituiscono « la raccolta poetica più letta nel mondo » in quanto, scrive il Catechismo Olandese, « come una goccia d'acqua riflette tutto il paesaggio circostante, (in essi) troviamo riflessa tutta la Scrittura in canti e preghiere: quasi un'occhiata nell'uomo del Vecchio Testamento »¹¹⁶.

È sicuramente questa particolarità dei Salmi di essere riflesso e figura dell'uomo biblico, nonché il loro profondo lirismo espressivo, a coinvolgere Cardenal nell'opera di attualizzazione. Né va dimenticata la valenza storica del testo biblico. I Salmi, infatti, furono composti dal popolo ebraico durante la cattività babilonese (586-515 a. C.) voluta dal re assiro Nabucodonosor (605-562 a. C.). Si tratta quindi di composizioni in cui risuona il profondo desiderio di liberazione di un popolo esiliato dalla propria terra, dove l'angoscia e il dolore per la schiavitù trovano sollievo sublimandosi nell'immagine di un Dio giustiziere, partecipe della storia del proprio popolo, un Dio invincibile e vendicatore, « Altissimo e Onnipotente ».

La fascinazione per il *Salterio* biblico (dal nome dello strumento musicale, simile ad un'arpa, con cui gli ebrei accompagnavano questi canti) dovette essere repentina per il poeta, così come la possibilità di tradurne il contenuto semantico profondo nelle strutture linguistiche attuali, risolvendone la distanza temporale con l'equazione: popolo ebraico in esilio = umanità oppressa del secolo XX.

¹¹⁵ Citato da W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo ...*, op. cit., p. 57.

¹¹⁶ *Il Nuovo Catechismo Olandese*, Torino, ELLE DI CI, 1969, p. 70.

Nel sottolineare la « percezione mística de la solidaridad humana » insita in Cardenal, P. A. Cuadra evidenzia, nell'operazione cardenaliana sui Salmi,

la singular hazaña literaria que el poeta realizó (al verter) en las más prestigiadas y antiguas odas de la oración judeocristiana, el licor reciente y doloroso del hombre de hoy, incluso su expresión científica ... (logrando) que el bellissimo molde de los salmos no sólo no perdiera su acumulada carga de siglos de tensión religiosa, sino que prestara esa energía a la voz nueva y humanista ¹¹⁷.

Con lo stesso procedimento di *Epigramas* (rispetto ai classici), Cardenal trasfonde (qui rispetto al testo biblico) le ansie e le angosce della parte dell'umanità ostaggio di un potere dittatoriale e repressivo, facendo dell'istituto letterario del ri-uso ¹¹⁸ un modo per rivitalizzare una tradizione liturgica, nel mentre ne dilata i confini spazio-temporali-linguistici fino a rendere la situazione d'oppressione d'Israele metafora di quella dei popoli asserviti nel mondo contemporaneo.

Dei 150 Salmi originali del *Salterio*, Cardenal ne attualizza 25, mantenendosi fedele alla numerazione originaria.

Nel Salmo 1, che appare quale prologo all'intera raccolta, il poeta ci offre la sua immagine di 'uomo nuovo': è un ritratto in negativo, ottenuto dalla negazione dialettica della realtà corrotta del potere in tutte le sue manifestazioni (anche quella del « Partido »), dove soltanto all'aumentare della distanza tra il soggetto e il mondo corrisponde una possibilità di purificazione e redenzione:

Bienaventurado el hombre que no sigue las consignas del Partido
ni asiste a sus mítines
ni se sienta en la mesa con los gangsters
ni con los Generales en el Consejo de Guerra.
Bienaventurado el hombre que no espía a su hermano
ni delata a su compañero de colegio
Bienaventurado el hombre que no lee los anuncios comerciales
ni escucha sus radios
ni cree en sus slogans ¹¹⁹.

Si noti come la formula *Bienaventurado el hombre*, mantenuta intatta attraverso i secoli dal rituale liturgico, assuma, nell'accezione

¹¹⁷ P. A. Cuadra, *Sobre Ernesto Cardenal*, op. cit., p. 24.

¹¹⁸ Per il concetto di ri-uso in letteratura v. Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Ed. Il Mulino, 1969, pp. 116-117.

¹¹⁹ E. Cardenal, *La vita è sovversiva*, op. cit., p. 100.

cardenaliana, un tono del tutto nuovo che la de-ritualizza, nel mentre la conserva. In Cardenal la formula rituale funge da elemento strutturale basico che sostiene tutta la costruzione del poema. È ripetuta tre volte, non per spirito enfatico, ma in quanto nucleo generatore di significati sempre diversi che, ad ogni ripresa, aggiungono nuovi tratti all'affresco dell'uomo nuovo, costante preoccupazione 'ontologica', e non solo formale, di Cardenal, postulato filosofico della sua ricerca religiosa e teologica e che ne informa tutta l'attività estetica.

Si ricordano in tal senso le dichiarazioni circa la funzione della letteratura che il poeta ha ripetutamente avuto occasione di riprendere:

Me interesa la poesía, sí, y es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que le interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión: para denunciar la injusticias, y anunciar que el reino de Dios está cerca ¹²⁰.

La poesia, in quanto messaggio profetico veicolato dal mezzo lirico, viene enfatizzata nella sua funzione referenziale e transitiva. Ciò che più interessa all'autore non è tanto la sua valenza estetica, quanto la sua potenzialità comunicativa — l'impatto sui destinatari — al cui fine vengono mobilitate tutte le risorse espressive e stilistiche. Ecco allora che l'uso del polisindeto nel salmo su riportato, vale a dire la reiterazione della congiunzione negativa *ni*, assolve alla funzione espressiva (focalizzare l'attenzione del lettore sul messaggio attraverso il ritmo impresso dalla negazione) nel mentre esalta una risorsa stilistica che, come si è già avuto modo di notare, è un tratto caratteristico della poetica esteriorista.

Vi è in Cardenal uno sforzo costante nello svincolare il messaggio da eventuali ambiguità del linguaggio poetico (comunemente inteso come 'scarto' dalla norma linguistica) rinunciando a personalismi espressivi, allo scopo di affrontare la prova lirica con un linguaggio semplice e spoglio (al riguardo Bertarelli ha parlato di « povertà formale ») immediatamente comprensibile, in quanto partecipe del campo lessicale quotidiano.

Mi poesía es una poesía clara y que se entiende: me gusta una poesía buena,

¹²⁰ E. Cardenal, *La santidad de la revolución*, op. cit., p. 56.

pero que se escriba para el pueblo ... En cuanto al hablar popular, ¿qué otro hablar podemos utilizar sino el popular? ¹²¹.

Si direbbe che il contributo personale del poeta all'innovazione linguistica debba essere, secondo l'accezione cardenaliana, ridotto al minimo, se non addirittura negato.

Secondo Urtecho, Cardenal « no es un renovador del lenguaje, sino de la lengua ». E precisa: « Yo nunca uso la palabra lenguaje, yo digo lengua, que es la que hablamos ... Ernesto usa la misma lengua que hablamos » ¹²².

Secondo Urtecho non v'è quindi sostanziale differenza tra lingua e linguaggio, tra *langue* e *parole*, per usare la terminologia saussuriana. In altri termini, secondo la poetica esteriorista, il linguaggio particolare dell'autore (idioletto), che modifica il codice linguistico comune attraverso l'inserzione di tutti i fattori personali, psicologici e culturali, deve prestarsi ad un'operazione di assimilazione nella lingua quotidiana, facendosi sociale ed essenziale.

La *parole*, nell'accezione di questi autori nicaraguensi, si fonde quindi nella *langue*.

In questo senso va anche il notevole uso di materiale extra-letterario, proprio dell'esteriorismo cardenaliano, che ridimensiona la funzione espressiva della voce poetica, instaurando una plurivocità dove l'intervento dell'autore è segmentato e continuamente intersecato dal sovrapporsi della dimensione lirica corale.

L'assimilazione del testo biblico (il 'co-testo') nel testo cardenaliano sta dunque ad evitare ogni possibile fraintendimento del suo messaggio, la connotazione — etica in questo caso — essendo già contenuta nel codice assimilato, come pure la collocazione storica che funge da precisa 'informazione' extra-testuale. Precisa Segre al riguardo:

Il co-testo sostituisce per i testi letterari la cornice esplicativa e sintonizzante offerta per i testi parlati dal contesto. È chiaro che qualunque frase del testo si avvantaggia della somma d'informazioni che il testo ha fornito in precedenza: è una rete di riferimenti che permette di disambiguare tutto quanto nella frase potrebbe avere due o più significati ¹²³.

¹²¹ C. Ovalles, *Una entrevista con E. Cardenal*, op. cit., p. 6-B.

¹²² Conversazione svoltasi tra chi scrive e José Coronel Urtecho nel gennaio del 1986 a Managua ed indicata d'ora in avanti con *Conversazione con J. C. Urtecho*.

¹²³ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 96.

Si è parlato, a proposito della lettura critica dei *Salmos* di un « assedio intertestuale »¹²⁴ che non si vuole di certo riproporre. Qui basti evidenziare alcuni tratti salienti che definiscono l'opera cardenaliana in rapporto all'originale ebraico.

Innanzitutto il testo di Cardenal (il Salmo 1) è più corto del suo corrispondente: presenta 12 vv., il poema biblico 15. Cardenal opera una condensazione nell'eliminare alcune cadute retoriche. Come ha osservato Rodríguez Sánchez:

La operación restrictiva de Cardenal elimina la retórica del salmo bíblico, lo que implica una amplificación del sentido que traspasa al lector para que éste haga la obra¹²⁵.

Ma l'operazione non è solo di carattere estetico: dell'originale biblico viene eliminato un verso (« y en su Ley medita día y noche ») sì che nel testo di Cardenal non compare accenno alcuno all'attitudine meditativa e contemplativa dell'orante. Si ha quindi anche una riduzione semantica del messaggio, finalizzata ad esaltare l'atteggiamento attivo, dinamico, di intervento sul mondo più che di ascolto e meditazione.

Si è notato¹²⁶ come frequentemente, in *Salmos*, l'io poetico si trasformi nel 'noi' collettivo, ad indicare il trasfondersi del soggetto nel processo di identificazione con l'umanità 'in esilio'.

In *Salmos* l'io poetico diviene un 'noi' universale che si contrappone a un 'loro', individuabile in figure ('los generales, los gangsters, los dictadores, los poderosos, la Guardia Secreta ...') ormai codificate dalla poetica di Cardenal, quasi 'tipi' ricorrenti coi medesimi tratti deformati e caricaturizzati ('el dictator gordo, lleno de condecoraciones' etc.).

Tra il 'noi' degli oppressi e il 'loro' dei potenti vi è — invocato dal soggetto poetico in quanto destinatario della lamentazione — l'interlocutore divino, che qui assume connotazioni precise di *allegato degli oppressi*, fonte di sicurezza e di serenità per il povero,

¹²⁴ E. Sklodowska, *Estructuras míticas en la Hora 0 ...*, op. cit., p. 130.

¹²⁵ J. G. Rodríguez Sánchez, *Materialismo dialéctico-místico en un Salmo de Ernesto Cardenal*, in « Revista de Literatura Hispanoamericana », Maracaibo, n. 6 (gennaio-giugno 1974), p. 55.

¹²⁶ E. Elias, *Ernesto Cardenal: nuevo lenguaje, nueva realidad*, Arizona, Dissertation of the Dept. of Romance Languages, University of Arizona, 1979, p. 90.

giudice implacabile e terribile degli oppressori (« Las armas del Señor son más terribles / que las armas nucleares! »)¹²⁷.

La visione dicotomica già altrove segnalata è qui realizzata attraverso la polarizzazione degli universi lessicali. Al campo lessicale di *ellos* corrisponde l'uso di termini indicanti un processo di degenerazione umana (*planes criminales, expedientes siniestros, armas atómicas, pesadillas, espectros, victimas* etc.), mentre al 'nosotros' appartengono espressioni che stanno a significare l'estraneità e l'alterità dell'oppresso rispetto al mondo dei suoi oppressori (*inocencia, alegría, canto, fiesta, esperanza, comunidad* etc.).

Il tema fondamentale dei *Salmos* è, quindi, la giustizia sociale, e l'urgenza di porvi rimedio attraverso la mobilitazione delle risorse umane, sostenuta dalla fede nel « Dios de los Proletarios », nel « Defensor de los pobres »¹²⁸.

In *Salmos* approdano le inquietudini cardenaliane di tutti gli anni precedenti, vi si fondono le dimensioni tematiche che l'autore ha trattato separatamente allo scoprirle di volta in volta, qui trovano il loro crogiuolo gli elementi politici, spirituali, letterari delle tappe anteriori, sussunti in un unico messaggio lirico di grande efficacia.

La spiritualità, quale sostanza dell'atto poetico (scoperta con *Gethsemany*, *Ky* ed approfondita in *Salmos*) costituirà uno dei nuclei strutturali dell'opera successiva di Cardenal, a cui l'autore piegherà ogni esigenza poetica rappresentando la poesia, secondo la sua espressione, « sólo un vehículo de transmisión de lo que es esencial: el dar testimonio de un Dios vivo y presente en la vida cotidiana de los hombres »¹²⁹.

6. - Oración para Marilyn Monroe (1965) e Apocalipsis (1965): il mito, l'orrore, la speranza.

In questi due poemati Cardenal prosegue nel cammino tematico tracciato da *Salmos*. Qualche critico¹³⁰ ha parlato di 'trittico' a proposito

¹²⁷ E. Cardenal, *La vita è sovversiva*, op. cit., p. 104.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 106.

¹²⁹ E. Bertarelli Urdanivia, *La poesía de Ernesto Cardenal ...*, op. cit., p. 108.

¹³⁰ H. Herrera Villalobos, *Unidades Temáticas y síntesis poética en la obra de Ernesto Cardenal*, S. José de Costa Rica, Facultad de Filosofía y Letras Pérez

di queste tre opere ed è indubbio che il tono apologetico, il diretto richiamo biblico ed evangelico, nonché la quasi contemporaneità della composizione contribuiscano a che la critica li accomuni in nome di una omogeneità d'ispirazione e di registro stilistico.

In tutti questi poemi il mondo è fonte di corruzione e di degrado e solo nel distacco e nella negazione pare esservi possibilità di riscatto per l'umanità contemporanea.

Questa concezione, fondamento del misticismo occidentale di derivazione neoplatonica, è stata pienamente ereditata da Cardenal il quale ha contribuito — secondo la sensibilità del suo tempo (*Zeitgeist*) e l'opzione personale, grazie anche all'influenza dell'amico-maestro Thomas Merton — ad una sua rivisitazione in senso politico/sociale, finalizzando il 'distacco' dalle cose mondane ad una prospettiva di ribaltamento dei rapporti sociali oppressivi, convertendo il processo di trasformazione sociale in una nuova escatologia.

Così precisa la questione Borgeson:

Cardenal ha heredado el desprecio de los placeres físicos universal entre los místicos, sin su menosprecio ante la misma existencia del individuo en el mundo. Para él la búsqueda de unión con Dios, fundada en la Encarnación, tiene necesariamente una dimensión social. Si Dios se halla ya dentro del hombre, será falso e ilusorio un misticismo que desatienda a la humanidad ¹³¹.

Oviedo propone, per Cardenal, la definizione di « místico comprometido » ¹³² che il poeta, in un'occasione pubblica, ha manifestato di accettare ¹³³.

Oración por Marilyn Monroe.

Oración por Marilyn Monroe è sicuramente il poema più commovente di Cardenal, quello che, probabilmente, ha avuto maggior risonanza internazionale, dovuta anche all'impatto emotivo che ebbe la tra-

Zeledón, 1983, p. 119. L'autore si riferisce ai poemi testé citati con la definizione di « tríptico amoroso-religioso de pasión por el hombre ».

¹³¹ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo ...*, op. cit., p. 125.

¹³² V. il titolo dell'omonimo saggio di J. M. Oviedo, *Ernesto Cardenal: un místico comprometido*, in « Casa de las Américas », La Habana, n. 9, 1969, pp. 29-48.

¹³³ Tratto da W. P. Borgeson Jr., *Las respuestas a las preguntas ...*, op. cit., p. 48: « ¿Acepta el calificativo de místico comprometido? Cardenal: Sí, o al menos deseo serlo ».

Chiare sono le inserzioni extratestuali mutate dai reportages di cronaca e poste tra parentesi. Gli aneddoti della vita dell'attrice (« según cuenta el *Time* »), i sogni (« soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia »), i desideri (« soñó ser estrella del cine »), le angosce (« su creciente pavor a la cámara y el odio al maquillaje »), costituiscono gli elementi di una costruzione ritmica che si fa via via più ossessiva fino al tragico epilogo finale (« la hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono »). Gli episodi della vita dell'attrice sono i 'quadri' posti tra ogni supplica. Al modulare il tono tra « el imperativo o declarativo - según conviene a cada escena »¹³⁶, Cardenal sviluppa le sei invocazioni fondamentali in questo ordine:

Recibe; tú conoces (2 volte); no culparás; perdónala y perdónanos; recuerda; contesta, dove il movimento tonale che va dall'iniziale atto implorativo (« recibe »), passando nelle sfumature del tono colloquiale e perlocutivo (« conoces », « no culparás », « recuerda ») si fa poi nettamente illocutivo (« ¡contesta! »), imprimendo al finale una decisa quanto brusca 'accelerazione'.

La contrapposizione finzione/realtà (fondamento e ragione di ogni arte) diventa qui il nucleo tematico che fonda l'opposizione tra l'universo dell'attrice (l'ingenua e fragile « empleadita de tienda ») e il mondo dell'industria cinematografica con il relativo apparato (« Agente de Prensa ... fotografías ... estudios de la 20th Century Fox ... el director ... »). Cardenal reclama per l'attrice la « inocencia » del salmista, mentre riserva a los « mercaderes de la 20th Century Fox » le frustate del « Hijo del Hombre ». L'immagine evangelica è richiamata per rafforzare il simbolismo del testo: il corpo dell'attrice, reificato dallo sfruttamento economico e morale che della sua immagine (« L'occhio è il più dispotico dei sensi » ricordava Wordsworth) fece l'industria cinematografica, diventa metafora del tempio di Gerusalemme dove solo l'intervento divino è in grado di ristabilirne gli attributi di sacralità e inviolabilità.

È forse questa l'immagine più riuscita del poema (secondo Magunagoicoechea ne costituisce « la metáfora central »)¹³⁷ e che più si presta ad una molteplicità di correlazioni semantiche (il corpo, 'tempio dello spirito' nella dottrina cattolica oppure 'luogo di transizione' tra il divino e l'umano, in certi riti sciamanici), tale è la plurivalenza del

¹³⁶ P. J. Magunagoicoechea, op. cit., p. 6.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 6.

simbolo adottato: il corpo-tempio, ambito di sospensione delle categorie di spazio e tempo, recinto appartato e distinto dalla realtà circostante, dove si dà perennemente l'incontro con la divinità.

Per il poeta l'opera di corruzione del corpo-tempio non può dare altro esito che la perdita d'identità (« Marilyn Monroe ... no era su verdadero nombre ») e la alienazione del sé (« su creciente pavor a la cámara / insistiendo en maquillarse en cada escena »).

Mediante la svalorizzazione delle risorse umane, sia reali (« el psicoanálisis ») che fittizie (« tranquilizantes »), Cardenal giunge a costruire un movimento lirico a spirale dove ad ogni ritorno si rinnova (ed accresce) la carica d'angoscia ed il senso di smarrimento, solo temperati dal ritmico appello al divino.

L'immagine di Marilyn Monroe, assunta a mito per milioni di donne (e uomini) negli anni '60, è da Cardenal 'smontata' nei suoi elementi costitutivi, rivelandone tutta l'insita, umana debolezza (reificazione del corpo e mitizzazione dell'immagine essendo le due facce del medesimo processo di estraniamento). Marilyn Monroe ritorna così la « muchacha », « niña », « empleadita de tienda » Norma Jean, soffocata da un meccanismo alienante e impietoso.

L'immagine — sottolinea Braudillard — al perdere il contatto con la realtà che vuole esprimere, diventa « inferno del segno »¹³⁸, svelando null'altro che se stessa, in un infinito gioco speculare, in cui il soggetto smarrisce la propria identità in un dedalo di rimandi narcisistici e fittizi (« el viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río / la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor »). Già Feuerbach descriveva un'epoca in cui si preferiva « l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere ... Ciò che per esso (il suo tempo n.d.r.) è sacro non è che l'illusione, ma ciò che è profano è la verità »¹³⁹.

Le parole del filosofo tedesco appaiono oggi di estrema attualità. Nel nostro universo massmediologico si è operata una 'separazione' tra la vita e la sua rappresentazione al punto che la realtà, come osserva Guy Deborde, « considerata parzialmente si dispiega nella propria unità generale in quanto pseudo-mondo a parte, oggetto di

¹³⁸ J. Braudillard, *Segno e Realtà*, in « Prometeo », Anno 3, n. 12 (dicembre 1985), Milano, Mondadori Ed., p. 64.

¹³⁹ L. Feuerbach, *L'essenza del Cristianesimo*, Milano, Feltrinelli Ed., 1960, p. 32.

sola contemplazione », e aggiunge: « Lo spettacolo, in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente »¹⁴⁰. Questa 'inversione', degenerazione — a favore del secondo termine — della dialettica segno/immagine, si trasforma, in Cardenal, nell'opposizione — sviluppata eticamente — immagine/suo sfruttamento, dando luogo al trattamento dualistico della materia (*la empleadita de tienda / los mercaderes de la 20th Century Fox*). Si ripropone la polarizzazione, già incontrata nelle opere di Cardenal fin qui esaminate, oppressi/oppressori in cui l'inserzione di una terza voce lirica, il *nosotros*, che si identifica con *ellos* nel condividere la responsabilità della tragica vicenda — evidenziandone così tutti gli aspetti esogeni — funge da elemento attenuatore ma non eversivo del sistema.

Come in tutte le preghiere, prevale anche qui la funzione espressiva. L'enfasi posta sul messaggio (la società capitalistica tutto corrompe attraverso il denaro) è sostenuta, nello svolgersi del poema, dalla forte carica espressiva, che trova nel finale — forse un po' ricercato — la sua soluzione stilistica, dove il tono perentorio ed eclatante dell'ultimo verso non lascia dubbi (e non deve lasciarne) circa l'esito della 'chiamata':

Señor,
quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar
y no llamó (y tal vez no era nadie
o era Alguien cuyo número no está en el directorio
de Los Angeles)
¡contesta Tú el teléfono! ¹⁴¹.

Cardenal scrisse *Oración* nel Seminario colombiano. Sempre negli stessi anni aveva composto *Apocalipsis*, ultimo poema del trittico, dove lo stile apologetico di denuncia e condanna della società consumistica raggiungerà la sua massima espressione.

Apocalipsis.

Nella genesi del poema, oltre al fascino per l'opera di attualizzazione della Sacra Scrittura, ebbe sicuramente influenza sul poeta il clima di generale sensibilizzazione politica, creatosi verso la fine degli anni

¹⁴⁰ Guy E. Debord, *La società dello spettacolo*, Roma, Stampa Alternativa Editrice, 1977, p. 1.

¹⁴¹ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., p. 126.

'50, contro gli esperimenti nucleari, la corsa agli armamenti e la divisione del mondo in due blocchi. È un fatto che tutti questi temi furono oggetto di ripetute denunce, tra gli altri, anche della *beat-generation* nordamericana, i cui rappresentanti più famosi, da Ginsberg a Ferlinghetti, da Kerouac a Burroughs, da Corso a Orlovsky, iniziavano la pubblicazione dei loro scritti proprio in quegli anni. Non è dato di sapere, ad esempio, le prime collezioni poetiche di Ginsberg (databili durante la permanenza di Cardenal in Kentucky) giunsero fino alla cella del monaco poeta. Sappiamo però che, negli anni successivi, Cardenal scrisse più di un articolo sulla poesia beat¹⁴² e inoltre, come ospite a Cuernavaca dei monaci benedettini, ebbe modo di incontrare numerosi esponenti della *beat-generation*.

Mientras yo estaba allí me llegaron a visitar algunos beatniks norteamericanos y algunos se estuvieron temporadas largas ... Creo que los beats me consideraban como uno de ellos. Yo estaba bastante identificado con ellos espiritualmente: en cuanto ellos suelen ser místicos ... defienden la pobreza y la practican ... y en política están contra todo estatismo, son anarquistas puros. Como yo¹⁴³.

In una intervista, al rammentare i propri vincoli con la poesia nordamericana, Cardenal ne ha così precisato l'influenza:

Lo que a mí más me ha servido de Ginsberg es su libertad de expresión, especialmente para describir la realidad cotidiana. La realidad cotidiana del mundo actual que nunca se había descrito antes porque nunca se había dado antes esa realidad cotidiana del mundo actual¹⁴⁴.

Howl di Ginsberg fu pubblicato nel 1956, *Bomb*, lungo ed intenso poema sul conflitto atomico di Gregory Corso, qualche anno dopo.

Se si eccettua l'estrema libertà metrica e l'uso della tecnica whitmaniana di accumulazione caotica, non si rintracciano grosse analogie formali tra *Apocalipsis* e le liriche di Ginsberg. Del resto anche la concezione artistica del poeta beat è ben diversa da quella del suo omologo nicaraguense: nonostante il comune richiamo a Pound, Whitman, Williams e a tutta la corrente *off* della letteratura nordamericana, le

¹⁴² E. Cardenal. *Poesía beat*, in «Revista de la Universidad de México», Anno 15, n. 11, 1961. V. anche *Misticismo beatnik*, in «Revista de la Universidad de México», Anno 15, n. 8, 1962.

¹⁴³ C. Ovalles, *Una entrevista con E. Cardenal*, op. cit., p. 6-B.

¹⁴⁴ K. Johnson, *Poesía norteamericana y poesía nicaragüense*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, Anno VI, n. 260 (8 giugno 1985), p. 6.

definizioni che Ginsberg dà dell'atto poetico come « mistero sconfinato », « emozione profonda », « giustapposizione irrazionale e spontanea di fatti sublimemente correlati »¹⁴⁵ distano anni luce da *Las Reglas* dell'esteriorismo cardenaliano.

L'analogia, quindi, è rintracciabile essenzialmente sul piano dell'atteggiamento etico verso la società conformista e dei consumi.

Così Ginsberg nel 1959:

L'arrivo sul mondo della grande bomba dell'apocalisse rende necessaria una nuova, assoluta percezione della possibile disumanizzazione dell'uomo ... la molteplice distruttività della bomba odiosa, i campi di concentramento, le guerre, la propaganda di massa rendono urgente il lavoro personale sociale politico poetico emotivo ...¹⁴⁶.

Ginsberg lanciò il suo « Grido » ai giovani americani (« gli agnelli d'America ») perché non si arrendessero al conformismo di massa. In lui, come in Cardenal, vi è la dimensione della poesia come attività politica, messaggio profetico ed anticipatore di un avvenire più giusto per l'umanità. Anche tra la notissima lirica di Gregory Corso, *Bomb*, e *Apocalipsis* si possono rintracciare alcune analogie sul piano simbolico: gli « agnelli sconfitti » dell'americano sono il « cordero » di Cardenal, il metaforico ribaltamento del potere devastatore della bomba nel suo contrario (« Pinkbombs will blossom Elkbombs will perk their ears ») si dà in Cardenal come *Cántico nuevo* intonato da una nuova umanità nella palingenesi che segue la catastrofe.

Ma esulerebbe da questo studio tale comparazione. Qui basti sottolineare come *Apocalipsis* condivida con la *beat-generation* il catastrofismo ed il rifiuto della società dominata dal materialismo e fondata sulla spersonalizzazione dell'individuo e quanto l'attualizzazione del testo biblico mutui linguaggio e tematiche proprie del pensiero beat.

Apocalipsis è liberamente ispirato alla fonte neo-testamentaria del libro di Giovanni Apostolo. « Apocalisse », etimologicamente, significa « rivelazione », rivelazione di Dio al profeta e da questi all'umanità perché si ravveda e partecipi della sua salvezza.

Per effetto del cambio semantico « apocalisse » è venuto a significare, nel linguaggio comune, distruzione e catastrofe, costituendo, nella dottrina cattolica, un evento mitico (il giorno del Giudizio Universale e

¹⁴⁵ A. Ginsberg, *Jukebox all'idrogeno*, Milano, Mondadori, 1965, p. 83.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

la Parusia), sorta di 'ora X' dove tutto ha il suo compimento e il suo principio, qualcosa di analogo, in campo politico, al mito dello sciopero universale di tutti i lavoratori che metterebbe fine allo sfruttamento capitalistico. Nell'escatologia cristiana il secondo avvento è il mito che aiuta a sostenere la fede. Se, storicamente, il mito consegue dal rituale, di cui è l'espressione orale, in un senso più vicino a noi ed alla moderna teoria semiologica, il mito sta ad indicare una importante « zona di significato »¹⁴⁷ condivisa da folclore, antropologia, religione, psicoanalisi e belle arti.

Per Cardenal la riscoperta del 'mito' dell'Apocalisse (distruzione totale del mondo e palingenesi universale) assolve alla duplice funzione di caratterizzare in senso profetico/didattico il messaggio poetico, sfruttando l'« incremento di senso », offerto dal parallelismo col testo originale, mentre permette all'autore di utilizzare la narrazione biblica per riproporre il sistema duale che qui si realizza tra l'eroe e il suo antagonista (« El Cordero » e il Male nelle sue varie maschere di « Demonio », « Gran Puta », « Bestia », « Gog » e « Magog »).

Il poema ha immagini di grande suggestione, possenti e drammaticamente attuali soprattutto nei passi che evocano la distruzione atomica:

Se iniciaron a la vez un millón de incendios y no había un bombero
y no había un teléfono para llamar una ambulancia y no había
ambulancias
y para los heridos de una sola ciudad no había en todo el mundo
suficiente plasma

e in altra sequenza che sembra tratta da un telegiornale dei nostri giorni:

. . . . la nube de partículas radioactivas
... flotaba sobre el planeta envenenándolo
y la lluvia radioactiva a unos daba leucemia
y a otros cáncer en el pulmón
y cáncer en los huesos
y cáncer en los ovarios¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Per la trattazione del mito in letteratura v. Wellek-Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, Boni Ed., 1958, in particolare il capitolo XV, *Immagine, metafora, simbolo, mito*.

¹⁴⁸ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., pp. 144 e 140.

La Torre di Babilonia rivive nella sfida atomica della società attuale e il tragico epilogo della città biblica è metafora del destino di morte a cui un sofisticatissimo, quanto disumano, sviluppo tecnologico può portare.

Ma, per il poeta, dall'orrore può nascere la speranza e, nella dimensione cristiana del tempo circolare, dalle ceneri risorgerà un cantico nuovo, addirittura una nuova specie umana:

Y vi una especie nueva que había producido la Evolución

 y todos los demás planetas habitados oyeron cantar a la Tierra
 y era un canto de amor ¹⁴⁹.

Attraverso la grande abbondanza del fonema « a » (suono chiaro) si suggerisce l'immagine gioiosa e di festa: ecco che la prospettiva escatologica del finale e il suono lirico si 'rispondono'.

Su questo poema non c'è convergenza di valutazione tra i critici. C'è chi lo ritiene « ripetitivo, bien escrito ... pero en el fondo no una tapa de avance en la poesía de Cardenal » ¹⁵⁰ e c'è invece chi lo giudica « uno de los más grandes poemas de Cardenal » ¹⁵¹.

È certo che siamo in presenza di un'opera che, se è sicuramente potente nella capacità evocativa e nel trattamento delle immagini, a livello stilistico può risultare ripetitiva delle prove precedenti; un'opera dove la 'tenuta' lirica non sempre corrisponde alla profonda suggestione tematica, pur conservando — anche nelle cadute di tono — una grande capacità di fascinazione del lettore.

Con *Apocalipsis* si chiude la fase più propriamente mistico-religiosa di Cardenal, coincidente anche coi suoi studi sacerdotali.

Si apriranno ora al poeta prospettive di approfondimento e arricchimento tematico: gli antichi miti precolombiani — già peraltro affrontati nelle prime prove giovanili — verranno a lungo indagati e rivisitati per comporre un grande affresco lirico alla ricerca dell'autentica radice e cultura indigene.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 148.

¹⁵⁰ E. Bertarelli Urdanivia, *La poesía de E. Cardenal ...*, op. cit., p. 124.

¹⁵¹ A. Veiravè, *Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo*, op. cit., p. 73.

7. - El Estrecho dudoso (1966) e Homenaje a los indios americanos (1969): *il ritorno alle radici, l'esaltazione della cosmogonia india, il rifiuto della lente deformatrice eurocentrica.*

Questi due poemi, insieme al piú recente *Quetalcóatl* che si comincerà piú avanti (v. cap. 2, par. 6), formano parte di una *trilogía india*, attualizzazione lirica del mondo preispanico, nella cui storia il poeta affonda la propria ispirazione alla ricerca di un radicamento autotono dell'identità del popolo centroamericano.

El Estrecho dudoso (1966).

Questo lungo poema epico di 130 pagine e 3286 versi, diviso in 25 *Cantos*, fu composto da Cardenal in seguito alle letture sulla storia americana precolombiana e la conquista spagnola compiute durante il soggiorno a Cuernavaca.

La ricerca intertestuale iniziata da Cardenal con *Proclama del Conquistador*, *Raleigh* e *Con Walker en Nicaragua* — composti come abbiamo visto negli anni '40 — incontra in questo poema una sua compiuta definizione. L'ambizione di *Estrecho* è di ricostruire, da un punto di vista nettamente distinto dalla storiografia ufficiale europea (cosí come è espressa nelle *Cronache* dei Conquistatori), uno dei periodi piú drammatici della storia centroamericana: la 'scoperta' e la conquista da parte degli spagnoli.

Il poema è prodotto dal 'montaggio' di 25 *Cantos* che trattano una vasta materia storica, a partire dall'arrivo degli spagnoli in Centroamerica (1502) e le successive spedizioni dei primi uomini di ventura (Diego de Nicuesa, Alonso de Ojeda) fino alle incursioni colonizzatrici (ad opera di Pedrarias Dávila, Gil Gonzáles Dávila e Francisco Hernández de Córdoba), tutte indirizzate alla ricerca del mitico 'stretto' che avrebbe dovuto permettere il passaggio al favoloso *Catay*.

Lo spazio narrativo che abbraccia il poema va quindi dall'approdo centroamericano di Colombo durante il suo quarto viaggio (1502) fino alla distruzione dell'antica città di León, in Nicaragua, nel 1609.

Esplorazione e conquista dell'istmo (1502-1527), inizi della vita coloniale e fondazione delle principali città di Granada, León e Guatemala (1524), ribellione dei fratelli Contreras, assassinio del Vescovo Valdivieso e resistenza del cacicco Lempira: questi gli avvenimenti storici fondamentali attorno a cui ruota il poema.

Il nucleo tematico è quindi la ricerca del passaggio via acqua tra

l'Oceano Atlantico e il Pacifico (« La mar del Sur »). Com'è noto, Cristoforo Colombo, al giungere in America, ritenne di essere arrivato al Regno del « Gran Can », ma le successive spedizioni, dando conto di un continente « intermedio » tra Europa e Asia, rinnovarono la necessità di scoprire uno stretto che mettesse in comunicazione i due Oceani, aprendo il passaggio alla « Isla de la Especería ».

Coronel Urtecho, nel prologo all'edizione spagnola di *Estrecho*¹⁵², sottolinea la forte valenza mitica dello 'stretto', data « la oposición simbólica de tierra y agua en el camino hacia Catay y la provincia de Mango », e la sua peculiarità di essere passaggio verso la favoleggiata « Ciudad del Cielo »¹⁵³. L'affanno spasmodico nella ricerca di nuovi fonti di ricchezza e il peso della committenza regia danno ragione delle innumerevoli vittime e dei sacrifici disumani che caratterizzarono queste spedizioni.

È proprio attorno a questo motivo, l'avidità dei conquistatori alimentata da numerose leggende circa l'esistenza di favolose ricchezze intorno allo 'stretto' (« en cuyas riberas habían noticias de existir grandes poblaciones y riquezas de oro, plata y perlas »)¹⁵⁴, che si fonda l'opposizione fondamentale del testo: il mondo indigeno con la sua cosmogonia teocratica e comunitaria a fronte del mondo dei conquistatori, con la sua inestinguibile febbre dell'oro.

L'incontro tra il *cacique* Nicaragua e Gil Gonzales de Avila nel sesto *Canto* rappresenta, con immagini di grande suggestione, il confronto tra questi due mondi, confronto che è reso attraverso la successione di domande poste dal *cacique* e che rimangono, nella rivisitazione cardenaliana, come sospese, ad indicare che unica 'risposta' degli spagnoli fu la violenza e la rapacità dell'opera colonizzatrice.

Gil González y Nicaragua se sentaron junto al lago.

El Conquistador con ropa de hierro

el cacique casi desnudo.

Y preguntó Nicaragua:

Si los cristianos habían tenido noticias del Diluvio

que anegó la tierra.

¿Y si había de tener otro?

¹⁵² E. Cardenal, *El Estrecho dudoso*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966. Ma nel presente studio si utilizzerà la più accessibile edizione madrilenia Visor del 1980, sempre con prologo di J. C. Urtecho.

¹⁵³ J. C. Urtecho, *Prólogo a El Estrecho dudoso* di E. Cardenal, op. cit., p. 24.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 110.

¿Y si la tierra se había de trastornar o caer el cielo?

¿Se voltearía la tierra boca arriba?

¿Y las estrellas qué tan grandes serán?

¿Quién las tenía y movía?

Preguntó del movimiento, cantidad, distancia y efectos de los astros

Preguntó la causa de la oscuridad de las noches y del frío,

tachando la naturaleza, que no hacía siempre claro y calor,

pues era mejor.

Preguntó sobre el soplar de los vientos

y la variedad de los días y las noches.

Preguntó si se puede sin culpa comer,

beber, engendrar, jugar, cantar, danzar

ejercitarse en las armas.

Preguntó así mismo si moría el Santo Padre de Roma.

¿Si el Emperador, Rey de Castilla, de quien tando decían

era mortal?

¿Y para qué tan pocos hombres querían tanto oro?¹⁵⁵

La polarità dei due universi è qui resa attraverso la sete di sapere del mondo indio a cui si contrappone la sete di ricchezza del colonizzatore.

L'interrogazione finale è valido esempio della tecnica poundiana — e cardenaliana — di contrapposizione di due immagini (*pocos hombres / tanto oro*), dal cui confronto ne scaturisce una terza, implicita, che suggerisce la cupidigia spagnola.

Questo procedimento sostituisce, nel sistema poetico di Cardenal, il ricorso metaforico (« ¿Para qué metáforas? » scriverà in un poema successivo)¹⁵⁶ che, in *Estrecho*, funziona sia diacronicamente che sincronicamente, attraverso immagini dinamiche (che vincolano il passato al presente) o immediate (che vincolano tra loro due aspetti del passato). Così, senza alcuna forzatura, non è difficile riconoscere in Pedrarias (che visse un tempo 'eterno' per l'epoca — 90 anni — come il *Patriarca* marquesiano), il suo corrispondente moderno nicaraguense, Somoza (e, analogicamente, 'l'eternità' della sua dinastia) e anche per il Vescovo Valdivieso, ucciso spietatamente dai fratelli Contreras, può darsi il corrispondente nei religiosi perseguitati per le loro scelte poli-

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp 85-86.

¹⁵⁶ E. Cardenal, *Nuevo cielo y tierra nueva*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua/Ediciones Monimbó, 1985, p. 70.

tiche, mentre la figura di Bartolomé de Las Casas e la sua difesa degli indios di fronte al Re può costituire un richiamo autobiografico e quella del *cacique* Lempira (« Señor de las Sierras ») nel canto 16 introduce il mito dell'eroe difensore dei deboli la cui 'funzione' nel XX secolo è, per il poeta, assolta da Sandino nella lotta contro i nuovi colonizzatori.

Con *El Estrecho dudoso* Cardenal contribuisce a dare dignità letteraria a materiali anodini (come gli inventari delle 'Cronache') che, all'interno del disegno intertestuale, assumono una valenza semantica del tutto originale. Come, ad esempio, in questo passo:

LOS PUEBLOS QUE POSEEN RODRIGO DE CONTRERAS Y SU MUGER
E HIJOS SON:
el pueblo de mistega —
el pueblo de tecuatega —
otro pueblo abangasca —
otro pueblo quecaloaque —
otros dos pueblos que se llaman utega y uteguilla —
. ¹⁵⁷

dove lo strapotere dei conquistatori è reso anche tipograficamente, dal contrasto del maiuscolo dei nomi spagnoli col minuscolo dei sostantivi indigeni, a significare la reificazione del popolo indio, ammassato in un'unica lista, come un elenco di prodotti merceologici. Le fonti del poema, di cui Cardenal fa ampio uso, in alcuni passi « operando una estenuante labor de síntesis »¹⁵⁸, in altre limitandosi ad un'opera di pura riduzione lirica, sono essenzialmente le cronache degli storici della conquista, sia ortodossi, Gonzalo Fernández de Oviedo e López de Gómara, che in odor di eterodossia, Bernal Díaz del Castillo e il P. Bartolomé de las Casas¹⁵⁹. Si potrebbe affermare che, durante tutto il poema, il narratore, come sostiene Borgeson¹⁶⁰ « va y viene entre sus propios comentarios y los trozos de textos históricos », utilizzando quindi tutte le ampie possibilità espressive offerte da questo 'pendolarismo'

¹⁵⁷ E. Cardenal, *El Estrecho dudoso*, op. cit., p. 191.

¹⁵⁸ B. Morales, *Sin páginas amarillas*, Managua, Ediciones Nacionales, 1975, p. 71.

¹⁵⁹ Per l'approfondimento delle fonti originali del poema, v. lo studio di Eric Gerzon, *Ernesto Cardenal y la historia de la liberación*, Amsterdam, tesina doctoral, 1979, p. 6 e ss.

¹⁶⁰ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo ...*, op. cit., p. 56.

che, pur non vedendolo direttamente protagonista (o 'autodiegetico', secondo la classificazione genettiana)¹⁶¹, lo rende testimone e partecipe osservatore (quindi narratore 'omodiegetico') .

Questa funzione è implicitamente suggerita da Cardenal all'inserire, con insistenza, nel Canto X, la frase extratestuale « NON DEBE EL CORONISTA DEJAR FASCER SU OFICIO »¹⁶², chiarissimo richiamo al compito storico del narratore-poeta, a cui immediatamente viene da accostare la celebre frase di Neruda: « Il poeta deve essere, parzialmente, il Cronista della sua epoca ... »¹⁶³.

Definito la « poetización de hechos reales »¹⁶⁴ o, secondo l'espressione di Melis, « anticronache in versi »¹⁶⁵, *El Estrecho* si propone di spiegare il presente riattualizzando il passato, intervenendo sulla storia « con la rápida técnica alucinante de una película documental »¹⁶⁶. Nell'assumere la concezione di un tempo circolare (che accomuna il mondo indigeno a quello cristiano) il poema assolve alla funzione — lirica e filosofica al tempo — di relativizzare la storicità degli avvenimenti attribuendo loro una dimensione supratemporale e, perciò, universale. In questo senso costituisce un grosso contributo al genere epico, inserendosi nel tracciato della creazione di un'epica moderna.

Homenaje a los indios americanos (1969).

Homenaje a los indios americanos è stato definito il « grande affresco dei popoli precolombiani e della loro eredità »¹⁶⁷, e non sarebbe fuori luogo ricorrere anche all'analogia con la scultura (data anche l'attività del poeta in questo campo), stante il lavoro di 'cesello' operato su alcune figure mitiche del passato, tanto efficacemente tratteggiate.

Ernesto Cardenal — scrive Tristán Marof — se recrea imaginando mundos

¹⁶¹ Per la trattazione dei diversi livelli della narrazione v. G. Genette, *Figure III - Discorso sul racconto*, Torino, Einaudi Ed., 1972, in particolare l'ultimo capitolo *Voce*, pp. 259-310.

¹⁶² E. Cardenal, *El Estrecho dudoso*, op. cit., p. 109.

¹⁶³ Citato in *Neruda* di G. Bellini, Milano, Ed. Accademia, 1973, p. 94.

¹⁶⁴ W. P. Borgeson Jr., *ibidem*.

¹⁶⁵ A. Melis, *Introduzione a La vita è sovversiva*, di E. Cardenal, op. cit., p. 22.

¹⁶⁶ J. C. Urtecho, *Prólogo a El Estrecho dudoso*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁷ A. Melis, *Introduzione a La vita è sovversiva*, di E. Cardenal, op. cit., p. 23.

que yacen sepultados por la conquista española y el tiempo... Dialoga con el pasado en la amplitud del mundo. Dialoga con el presente y lo encuentra pequeño¹⁶⁸.

È indubbio che nelle intenzioni di Cardenal vi fu la rappresentazione (grandiosa) delle civiltà indigene dell'America preispanica. Ma non solo. Al riproporre tale epoca, Cardenal la assurge a mito, utilizzando in questo modo il mezzo lirico quale « rappresentazione ideale di un sovramondo liberato dalle costrizioni sociali... liberazione ora pia, ora titanicamente ribelle, dal malessere della civiltà »¹⁶⁹.

Homenaje è composto da 19 Canti (o poemi)¹⁷⁰, che descrivono le civiltà maya (otto canti), azteca (tre canti), nordamericane (cinque) e, in minor numero, i popoli incas e cunas. Il poema fu pubblicato alcuni anni dopo l'ordinazione sacerdotale di Cardenal ed ebbe vasta eco e numerose edizioni¹⁷¹.

Anche qui, come in *Estrecho*, Cardenal attinge da più fonti: manuali archeologici sulle civiltà precolombiane, reportages giornalistici, testi propriamente indigeni quali *El Libro de los Libros de Chilam Balam* e il *Popol-Vuh*, libri sacri del popolo maya.

L'opera è organizzata sul contrasto semantico tra le società indigene e la civiltà occidentale del XX secolo. Per esemplificare questa profonda opposizione il poeta ricorre, secondo l'analisi di Elias, a tre « assi semantici »¹⁷²: 1) la religione, principio ordinatore della convivenza sociale; 2) la scansione temporale, nella sua dimensione ciclica; 3) l'atteggiamento verso l'aspetto materiale della vita umana (il livello dei rapporti di produzione e riproduzione); sviluppando i quali ci resti-

¹⁶⁸ T. Marof, *Ernesto Cardenal: poeta de América*, in « La Prensa Literaria », Managua, 26 luglio 1970, p. 1-B.

¹⁶⁹ L. Renzi, *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 19.

¹⁷⁰ Elias, nell'opera citata, riprendendo gli studi di León Portilla, ricorda che, nel lessico poetico náhuatl, *Canto*, *poema*, *flor* sono sinonimi. V. E. Elias, *Ernesto Cardenal: nuevo lenguaje, nueva realidad*, op. cit., p. 135.

¹⁷¹ La prima edizione si deve alla Editorial Universitaria di León, Nicaragua, nel 1969. Successive edizioni in Cile, nel 1970, per la Editorial Universitaria de Chile con un prologo di J. Miguel Oviedo (il testo usato nel presente studio), nonché a Buenos Aires (Ediciones Carlos Lohlé, 1972) e a Barcellona (Editorial Laia, 1979).

¹⁷² V. E. Elias, *Ernesto Cardenal: nuevo lenguaje, nueva realidad*, op. cit., p. 132.

turatore di queste società, dall'altro ne rivelò anche l'insita, fatale debolezza, dando luogo, come evidenzia Crovetto, a « una teogonia e cosmogonia fortemente precarie, perché 'aperte' sull'attesa dell'apocalisse prossima ventura (asse non rimovibile d'un tempo circolare, riconducente da catastrofe a catastrofe), in attesa del ritorno di dèi onnipotenti e provvidi, temporaneamente esautorati »¹⁷⁵. È ben noto che, al sopraggiungere dei nuovi (e falsi) dèi, la civiltà indigena si sgretolerà, sopraffatta — oltre che dalla spietata violenza tecnologica e le innumerevoli epidemie — dalla molteplicità dei 'segni' ¹⁷⁶ che la civiltà dei conquistatori sapeva dominare e trasmettere.

Cerutti, in un articolo¹⁷⁷, fa notare quanto sia idealista la ricostruzione operata da Cardenal, ironizzando su alcuni aspetti — poco fedeli alla verità storica — particolarmente enfaticizzati in *Homenaje*.

Ma, chiedere al poeta la fedeltà storica, equivale a 'pretendere dall'olmo le pere' in quanto, per esprimerci con la memorabile frase di Antonio Machado, « también la verdad se inventa ». L'intento di Cardenal, ovviamente, non verte a una puntualizzazione storica, bensì a una profonda rivalutazione della società indigene, fino ad assurgerla ad una dimensione mitica.

Ha dichiarato al riguardo l'autore:

(*Homenaje*) es un modelo, simbolización de una forma social más justa; eso no quiere decir que se acabe la tecnología. Claro que yo estilicé las cosas más hermosas en formas simbólicas y también con cierta intención política: la dos cosas¹⁷⁸.

Si è parlato di Cardenal come poeta 'visionario' e sicuramente in *Homenaje* la volontà di rappresentazione, di figurazione, l'affanno iconico e di trasmissione dell'immagine raggiungono la loro massima espansione. Per *Homenaje* ben si adattano le parole di commento di Yurkievich al *Canto general* di Neruda:

¹⁷⁵ P. L. Crovetto, *Appunti per una storia dell'iniquità americana*, in AA.VV., *Storia di un'iniquità*, Genova, Tilgher, 1981, p. 10.

¹⁷⁶ Secondo la teoria di Todorov gli aztechi fallirono perché, dall'incontro con gli spagnoli, risultò sconvolto « il loro intero sistema di comunicazione ». Interessantissime le deduzioni dell'autore in *La conquista dell'America*, Torino, Einaudi, 1984, in particolare il capitolo *Montezuma e i segni*, pp. 77-119.

¹⁷⁷ F. Cerutti, *Vuelve el Bon sauvage*, in « La Nación » (24 novembre 1974), p. 9.

¹⁷⁸ *Conversazione con Ernesto Cardenal*.

...la poética militante-testimonial, regida por una voluntad política, ideológica, pedagógica, ...lo mueve a emprender una crónica de América para exaltar sus grandezas y condenar sus lacras, reseñar su historia como enfrentamiento permanente entre opresores y liberadores, reivindicar, iluminar y coaligar a los oprimidos, incitarlos a la definitiva conquista de su independencia, vaticinar el porvenir ¹⁷⁹.

La struttura mitica per Cardenal, è il « vehículo lírico permanente » ¹⁸⁰ e i mitemi basici del testo (l'organizzazione economica egualitaria, l'assenza di denaro e delle relative degenerazioni, la grandezza dei governanti) acquistano valore paradigmatico al confronto, secco e prosastico, con le realtà del mondo contemporaneo:

el universo entero todo un gran ayllu
(y hoy en vez del ayllu: los latifundios)
.
.
.
Las cosechas eran hechas con cánticos y chicha
hoy hay pánico en la Bolsa por las buenas cosechas
— el Espectro de la Abundancia —
.
.
.
Llacta mama (La Tierra) es de los terratenientes
está presa en el Banco la mariposa de oro ¹⁸¹.

La contrapposizione delle due immagini sta a suggerire la terza, che — secondo il principio poundiano — fonda il vero nucleo del messaggio poetico. Così la « mariposa de oro » prigioniera della Banca o il latifondo invece dell'antico « ayllu » (porzione di terra comunitaria), indicano chiaramente, senza metafore e ricorsi soggettivi o formali, il cammino di degradazione intrapreso dalla civiltà moderna, nel mentre comunicano la necessità di un ritorno ai valori fondamentali delle civiltà indigene.

Anche nel tratteggio dei personaggi significativi del mondo indio, Cardenal, adottando il registro mitico, giunge a raffigurare personaggi di grande fascino (il re-poeta-filosofo Netzahualcoyotl, l'eroe della resistenza panamense Nele de Kantule, i capi delle nazioni indiane Degawida e Hiawata), veri 'tipi' narrativi ¹⁸² caratterizzati soprattutto

¹⁷⁹ S. Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcellona, Seix Barral Editores, 1973, p. 224.

¹⁸⁰ E. Skłodowska, *Estructuras míticas en la Hora 0 ...*, op. cit., p. 132.

¹⁸¹ E. Cardenal, *Homenaje ...*, op. cit., p. 45.

¹⁸² Per la teoria dei « modi di invenzione » elaborata da N. Frye, v. il richiamo sintetico di C. Segre in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, op. cit., p. 296.

nella loro statura morale, infinitamente superiore e contrastiva rispetto agli attuali rappresentanti del potere.

Bertarelli, al sottolineare la forte idealizzazione del passato contenuta nel poema, osserva che « Cardenal se mueve, en el fondo, al mismo nivel que lo hicieron los indigenistas peruanos de la primera mitad de este siglo ... en una visión ... de un indio vencido pero aún lleno de orgullo y de posibilidades revolucionarias »¹⁸³.

Il punto di vista di Cardenal, da « indio lleno de orgullo », è volto ad affermare una verità metaforica della storia mesoamericana.

Il suo intento non è documentale: in questa direzione sarebbe sicuramente fallito. Suo intendimento è invece perseverare nell'opzione della poesia come veicolo di 'evidenze' morali. Del resto è ormai acquisizione del pensiero critico contemporaneo che « una verità metaforica non è meno vera di una verità letterale »¹⁸⁴.

In *Homenaje*, come del resto nei poemi fin qui esaminati (a partire da *Epigramas*), vi è la volontà di dotare la dimensione etica della realtà storica di una rappresentazione verbale, dove la parola poetica si fa vivificatrice, personalizzante, iconica.

In questo senso *Homenaje* è poema ricco e polifonico, intessuto di un vasto panorama di immagini dove tutto il materiale poetico è sistematizzato, organicamente, attorno al nucleo contrastivo centrale (mondo indio/società moderna) e la funzione profetica della poesia, in un mondo dove si è perso il senso della 'sacralità', è simbolicamente rappresentata dalla mummia imbalsamata nel Museo che, nell'immagine finale del poema:

aún aprieta en su mano seca / su saquito de granos¹⁸⁵.

¹⁸³ E. Bertarelli Urdanivia, *La poesía de Ernesto Cardenal ...*, op. cit., p. 131.

¹⁸⁴ F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, op. cit., p. 168.

¹⁸⁵ E. Cardenal, *Homenaje ...*, op. cit., p. 46.

PARTE SECONDA

LA TRAIETTORIA POETICA CARDENALIANA: DALL'ELEGIA ' POLITICA ' ALLA SIMBOLIZZAZIONE LIRICA DELLA VITTORIA COLLETTIVA

Come viene accennato nella biografia del poeta, Cardenal, a partire dal 1966, visse nell'isola di Mancarrón, nell'arcipelago di Solentiname, situato nella parte meridionale del Gran Lago de Nicaragua. Lì aveva fondato, insieme ad un gruppo di amici — di ritorno dal seminario colombiano — una piccola comunità cristiana che viveva uniformandosi allo stile di vita dei contadini locali, sostenendosi di propri prodotti agricoli e, successivamente, dalla vendita di oggetti di artigianato (particolare menzione va dedicata alla pittura naïf di Solentiname, oggi vera e propria scuola artistica, quotata a livello internazionale). In breve la comunità divenne luogo di riferimento per intellettuali, studenti, artisti, poeti, uomini e donne di varia estrazione ed esperienza che, all'ombra dell'eterna dittatura nicaraguense, vi cercavano una possibilità di comunicazione e di espressione libere. La *comuna* visse fino al 1975, allorquando, in seguito ad un'azione guerrigliera a cui presero parte alcuni suoi giovani membri, fu completamente distrutta per rapresaglia dalle guardie somoziste. Oggi, ricostruita secondo lo stile originario, è meta di numerosi visitatori e dello stesso Cardenal per il quale, forse, questo lembo di terra sull'acqua, così lontano dal « mundanal ruido », è la *Isla Negra* di cui ogni poeta alimenta la propria ispirazione.

Nel 1970 Cardenal viaggiò a Cuba come membro della giuria del concorso *Casa de las Américas*. Attraverso la visita a questo paese¹,

¹ A questo viaggio Cardenal dedicò un libro-reportage: *En Cuba*, apparso per la prima volta a cura delle edizioni cubane 'Casa de Las Américas' (1970) e suc-

Cardenal maturò definitivamente la sua scelta politica, e ciò che prima era soltanto un'opzione morale e solidaristica, assumerà il tono di una precisa posizione ideologica in senso marxista.

Ciò per cui Cardenal ha esercitato un grande fascino sulle giovani generazioni d'America e d'Europa, è stato sicuramente la capacità di fondere, in questa fase della sua vita, l'impegno politico e l'esperienza di fede, ambedue veicolate da quell'affascinante mezzo di comunicazione che è la poesia.

Attraverso dichiarazioni eclettiche: « El comunismo es profundamente cristiano, es la esencia del cristianismo » o « El marxismo estaría incompleto sin Juan de la Cruz », « Ahora Jesucristo es el pueblo » dove risuonano, in una sintesi suggestiva, Che Guevara e San Paolo, Fidel Castro e San Benedetto, la chiesa primitiva e le guerriglie latino-americane, Marx e la teologia della liberazione, Cardenal dipana i fili dell'intricata matassa della fede e della prassi politica, indicando la possibilità di un cammino che comprenda ambedue, senza mutilazioni di sorta e dove forte riecheggia l'appello ai cristiani per un deciso impegno politico.

In quest'ottica anche la poesia riveste una funzione direttamente referenziale, vincolata alla realtà sociale, in cui il linguaggio è semplificato e immediato, colloquiale e fatico, sintatticamente spoglio e lessicalmente elementare, destinato innanzitutto a comunicare 'fatti' verificabili, extratestuali, con l'impiego minimo di risorse stilistiche.

In questo decennio Cardenal si dedicherà soprattutto all'attività di informazione sulla situazione sociale del Nicaragua, viaggiando in molti paesi, diffondendo ovunque le tragiche notizie di un paese oggetto di una violenta dittatura. Data in questi anni la sua adesione al *F.S.L.N.* (*Frente Sandinista de Liberación Nacional*) di cui diverrà uno dei più ascoltati portavoce a livello internazionale.

Si è parlato di 'scansione decennale' a proposito dell'attività artistica del poeta. Il decennio '70, dopo il periodo di fervida attività precedente (in cui si era dato l'approfondimento e il definitivo maturare, tematico e stilistico, dell'ispirazione cardenaliana), registrerà un calo nella produzione poetica, dovuto — come s'è visto — all'intenso impegno politico e anche evangelico (è del 1976 la prima pubblicazione

cessivamente in Argentina a cura delle Ediciones Carlos Lohlé nel 1972. In Italia è stato tradotto e pubblicato dalla 'Cittadella Editrice' di Assisi, nel 1975 con una presentazione di Ernesto Balducci.

del *Evangelio de Solentiname*, raccolta di riflessioni sulla Sacra Scrittura ad opera dei membri della comunità *Nuestra Señora de Solentiname*)².

Qui di seguito si esamineranno le opere più significative di questo periodo: *Coplas para la muerte de Merton*, *Canto Nacional*, *Oráculo sobre Managua* e alcuni poemi sciolti raccolti nel libro *La santidad de la revolución*³.

1. - *Coplas a la muerte de Merton (1970): il senso della vita e della morte nel XX secolo nell'elegia per l'amico scomparso.*

Questo lungo poema di Cardenal è stato, ingiustamente, poco considerato dalla critica⁴. Per fattori che risultano inspiegabili, si è lasciata un'opera che, a livello stilistico e di registro espressivo, costituisce, a mio parere, un vertice della poetica cardenaliana.

Scritta nella pace della comunità di Solentiname, questa composizione esprime la complessa e profonda riflessione compiuta dal poeta in occasione del tragico incidente⁵ che stroncò la vita dell'amico e maestro Thomas Merton, nel dicembre del 1968.

Thomas Merton ebbe un ruolo fondamentale nell'evoluzione della coscienza, umana e religiosa, di Cardenal, suo incantato lettore già dagli anni della *Columbia University*. All'entrare nel monastero trapense, Cardenal fu affidato alla sua direzione spirituale. Così ne ricorda i periodici incontri:

² Il libro fu pubblicato, per la prima volta, negli Stati Uniti con il titolo *El Evangelio en Solentiname / The Gospel in Solentiname*, New York, Maryknoll, Orbis, 1976 e, solo recentemente, nell'edizione integrale spagnola, in Nicaragua, *El Evangelio de Solentiname*, Managua, Ediciones Monimbó-E.N.N., 1983, 4 volumi. Negli anni precedenti era apparso, solo in stralci, su alcune riviste straniere.

³ E. Cardenal, *La santidad de la revolución*, op. cit. Contiene due interviste con Cardenal *Sobre la santidad de la revolución* e *Sobre poesía, revolución e iglesia*, oltre ai poemi citati, raccolti in un paragrafo dal titolo *Poesías de inspiración cristiano-marxista*. *Condensaciones* era già apparso nel 1974 nel n. 14 di «Crisis», mentre la *Epístola a Monseñor Casaldáliga* (che ha avuto, nel gennaio 1985, una splendida edizione fotografica a cura dell'Editorial Nueva Nicaragua / Ediciones Monimbó) era stata pubblicata nel 1974 in Buenos Aires a cura della Editorial Guadalupe in *Tierra nuestra, libertad* di Pedro Casaldáliga.

⁴ Borgeson e Elias, autori di lavori analitici sull'intera produzione cardenaliana, vi dedicano, nei testi già citati, non più di un accenno.

⁵ Thomas Merton morì fulminato nell'accendere un ventilatore elettrico nella stanza di un albergo a Bangkok.

Yo sentía que era para mí un privilegio recibir la enseñanza de este gran maestro de mística, quien durante tantos años había sido mi maestro a través de sus libros. Pero cuando me veía con él para recibir su dirección espiritual, entonces me preguntaba por Nicaragua, por Somoza y los poetas de Nicaragua ... Cuando salí, tenía la impresión de haber perdido un tiempo precioso, que debía haber sido dedicado a la dirección espiritual. Gradualmente comencé a comprender que él me estaba dando dirección espiritual ... El no veía ningún conflicto entre la vida contemplativa y la vida activa ... Merton me transformó completamente ⁶.

Secondo Robert Pring-Mill ⁷ « la muerte de Merton cierra un intero periodo de la vida de Cardenal » ed è un fatto che tale avvenimento lo segnò in modo indelebile: se Merton, in vita, lo aveva « trasformato completamente » ⁸, la sua tragica fine lo stimolò a proseguire in ciò che per il grande mistico non era stato che un sogno: la fondazione di una comunità monastica « diferente a la de los trapenses » dove « no existieran hábitos, ni reglas: donde los creyentes pudieran convivir con los comunistas » ⁹.

Purtroppo Merton non arrivò a conoscere Solentiname. Nonostante ne fosse l'ispiratore e 'direttore spirituale', negli anni che seguirono la partenza di Cardenal da Gethsemany, non riuscì — pare per motivi di ordine gerarchico — ad ottenere il permesso di trasferirvisi definitivamente.

« Nosotros nos pusimos a prepararle un ranchito para cuando llegara. Lo estábamos esperando en cualquier momento, cuando recibí un cable de Gethsemany informándome de su muerte en Bangkok » ¹⁰. Da questo evento scaturisce l'ispirazione lirica. Il dolore per l'incontro mai accaduto, per una comunione terrena mai realizzata è distillato e trasformato nell'atto poetico dove il tono elegiaco viene costantemente

⁶ E. Cardenal, *Merton en mi vida*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, Año V, n. 242 (27 gennaio 1985), p. 6.

⁷ Citato in J. L. González-Balado, *Ernesto Cardenal: poeta revolucionario monje*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978, p. 120.

⁸ Per meglio capire l'influenza di T. Merton sul discepolo v. anche l'articolo di Cardenal, *La voz de un monje en la era nuclear*, pubblicato in Madrid, per i *Papeles de Son Armadans*, in numero di cinquanta esemplari nel gennaio 1965. Cardenal vi delinea la figura del maestro con accenti da cui traspare l'intensa ammirazione per le parole del religioso (« uno de los pocos norteamericanos que no ha visto jamás televisión »), paragonato, per la sua spiritualità, a San Bernardo.

⁹ E. Cardenal, *Merton en mi vida*, op. cit., ivi.

¹⁰ *Ibidem*.

riscattato e 'risolto' dalla rinnovata speranza in una possibilità di comunione ultraterrena.

Qualche critico non concorda sulla definizione di elegia attribuita al poema¹¹. Se intendiamo per elegia un particolare genere lirico di argomento triste (caratterizzato, secondo la definizione oraziana, dall'impiego — poi perdutosi nel tempo — del distico elegiaco)¹², il componimento cardenaliano può ben inserirsi in tale genere, sia per il diretto richiamo al modello della tipica elegia funebre quattrocentesca, la *copla*, sia per il tema, che si risolve in un'articolata meditazione sulla vita e la morte. L'accenno al genere lirico non è ozioso, in quanto permette di focalizzare quanto questo poema si discosti dai precedenti. Nell'adottare un registro lirico diverso (l'elegia, appunto), dove il tono, al perdere lo smalto declaratorio, si fa intimo e colloquiale, Cardenal realizza immagini di grande effetto e suggestione. Non a caso il poema è stato definito da R. Pring-Mill la migliore ('the finest' delle sue opere¹³).

Coplas consta di 536 versi organizzati senza schema fisso. Al riferirsi alle *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique¹⁴, l'intenzione del poeta, oltre che di definizione 'extratestuale' del registro lirico, sta nell'esplicitazione dell'omaggio al grande amico e padre (« en el sentido espiritual, no metafórico ») la cui morte costituí, nella vita del poeta, la sua « pena mayor »¹⁵.

L'apertura è parafrasi dell'originale manriquesiano:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir

(MANRIQUE)

¹¹ Vedi M. Audrey Aaron, *Manrique and Cardenal: no elegía, sino alegría*, in « Proceedings », Pacific Northwest Council on Foreign Languages, XXXVI, Pt. 1, 1975, University of Idaho.

¹² C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 89.

¹³ González Balado, *Ernesto Cardenal, poeta ...*, op. cit., p. 120.

¹⁴ Jorge Manrique (1440?-1479), di nobile famiglia castigliana, compose le *Coplas* in occasione della morte del padre, Don Rodrigo Manrique. I temi sono quelli tipici dell'elegia quattrocentesca: la nostalgia per il tempo passato, la fugacità dei piaceri terreni, l'accettazione serena della morte in quanto liberazione in attesa del premio eterno.

¹⁵ González Balado, *Ernesto Cardenal, poeta ...*, op. cit., p. 104.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la muerte
que es la vida

(CARDENAL)¹⁶

di cui costituisce, come si può notare, un *remake* all'insegna dell'inversione semantica: se in Manrique « la mar » è « il morir », in Cardenal « la mar » diventa « la muerte / que es la vida », organizzando il testo, fin dalle prime battute, come 'replica' alle *Coplas* originarie, dove la morte perde la connotazione di evento irrimediabile, dolorosa fine di affetti familiari e gloriose imprese, per trasformarsi nel suo opposto, principio di vera vita e di vera gioia. Al tema medievale dell'*ubi sunt*, svalutativo dell'aspetto meno spirituale dell'esistenza, Cardenal oppone la sua *Weltanschauung*, dove la vita umana, al trovare la sua piena significazione nell'atto finale della morte, recupera valore e spessore totale. Rispetto all'elegia tradizionale (dove la querimonia non ha interlocutori, la persona del defunto non avendo figurazione lirica), Cardenal apporta un'innovazione fondamentale: Merton/Tom è, in *Coplas*, costantemente presente e vivissimo, quasi una sorta di *alter ego* lirico.

Il dialogo con questo *tú* (nel poema Cardenal usa, secondo la caratteristica espressione centroamericana, il familiare *vos*¹⁷ raggiunge, in alcune sequenze, il tono di una riflessione a due, rievocazione — forte e nostalgica insieme — di temi e argomenti di cui fu certamente intessuto lo stretto rapporto tra i due personaggi. Se nelle prime battute vi è da segnalare quasi una distanza con l'interlocutore all'adottare il tono ironico e il cognome di questi (« Tu muerte más bien divertida, Merton »), successivamente si ha un progressivo 'radicalizzarsi' del dialogo in senso affettivo (« Tom ... Tom ») che si risolve nell'immagine dell'incontro finale (« al fin viniste a Solentiname » v. 503, « estás aquí » v. 506) che, mancato in vita, si realizza, liricamente, in tutta la sua pienezza.

Il nucleo tematico centrale risiede nel contrasto morte/vita, dove

¹⁶ *Ibidem*, p. 105. Le successive citazioni dal poema verranno date indicando soltanto il numero del verso (o dei versi) a cui si riferiscono, omettendo di ripetere in nota il richiamo all'antologia di González Balado da cui sono tratte.

¹⁷ Per l'uso e il significato del 'voseo' v. G. Bellini, *Lo spagnolo d'America*, Milano, Ed. Cisalpino Goliardica, 1963. In particolare pp. 68-69.

il famoso paradosso teresino « muero / porque no muero », è qui riproposto attraverso la successione di immagini che ci restituiscono una morte principio di vita, festosa epifania, lucida rivelazione:

muerte / que es la vida (vv. 2-3)
 Hoy tecleo con alegría esta palabra muerte (v. 12)
 las bodas del deseo / el coito de la volición
 perfecta / es el acto / de la muerte (vv. 33-34-35)
 No el sueño / la lucidez es imagen de la muerte / de la
 iluminación, el resplandor / enceguedor de la muerte (vv. 58-61)

o, ancora, con una similitudine che rafforza il senso di queste antilogie:

es / (el pensamiento frecuente de la muerte) como / cuando en el mar
 sereno juegan los peces / y los delfines saltan de alegría (vv. 446-449).

Le antitesi di Cardenal richiamano uno dei sentimenti chiave del misticismo rinascimentale, la « nostalgia del desterrado » (tipica del Fray Luis de León di « ¿Cúando será que pueda / libre de esta prisión volar al cielo? ... »), ma con una variante fondamentale: l'anelo al distacco totale dal mondo si trasforma in Cardenal in desiderio di resurrezione *i n s i e m e* al mondo, senso di fusionalità con le cose e loro 'sussunzione' in un riscatto che o sarà totale o non sarà.

Come in *Gethsemany*, *Ky*, dove gli oggetti dimenticati del « Cementerio de cosas gastadas » aspettavano « como nosotros la resurrección », anche in *Coplas* i simboli tipici del benessere consumistico « los hors d'oeuvres ... los restaurantes ... los supermercados » (vv. 24-25-40) sono solo surrettizi di valori più profondi di cui, « como toda la gente », siamo alla ricerca, come di un « producto trascendente » (vv. 41-42). Anche la tradizionale visione lirica della morte si arricchisce di immagini di grande attualità, si direbbe tratte dal repertorio cinematografico:

llegó bella como Joan Baez en su automóvil negro (v. 464)

Soñamos en perezosas sobre cubiertas
 contemplando el mar color de daikiri
 esperando que alguien pase y nos sonría y
 diga Hello (vv. 49-52)

Vivimos en la espera de una cita
 infinita. O
 que nos llame al teléfono
 lo Inefable (vv. 43-46).

L'icasticità delle immagini fa sì che la rappresentazione della morte

risulti desacralizzata e 'aggiornata'. Secondo Claro, che ha dedicato a *Coplas* un interessante saggio¹⁸, la morte, nella concezione cardenaliana, è « un mundo unitario, sin rupturas ni despedidas; en el que — a pesar de la aceptación de la ambigüedad y lo contradictorio — se afirma una permanencia de la unidad. La vida y la muerte están usadas como formas de ambigüedad donde se recalca la muerte como un acto de plenitud »¹⁹. Questa totale contiguità vita/morte, questo sentimento di circolarità tra i due stati dell'essere e la loro costante relazione danno al poema un'impronta sinottica che supera la strutturazione binaria osservata in molti componimenti precedenti. Non v'è qui un campo semantico opposto all'altro: al bipolarismo yo/ellos si sostituisce il soggetto lirico collettivo, il *nosotros* (poeta/Merton/umanità), solidale e identificato nella medesima *condition humaine*. E questo soggetto plurale si sostanzia della rievocazione di antiche civiltà del passato (Traci, Celti, Aztechi, tribù Papua e nordamericane), dei miti orientali, di persone care (il poeta 'pazzo' Alfonso Cortés) a dimostrare che non è il poeta un visionario isolato. Il suo 'straniamento' dalla percezione ordinaria della realtà lo avvicina alla dimensione sacrale del tempo e dello spazio comune a popoli e culture diverse da quella occidentale, dove la modalità conoscitiva distinta (seppure complementare) da quella concettuale, dà luogo a una sorta di *conciencia mítica* — secondo la definizione di Correa — dove non si ha « diferenciación vida-muerte, mundo y ultramundo, sueño y realidad », bensì una « apercepción simbólica » in cui si elimina « el dualismo entre mundo externo e interno característico del pensamiento lógico »²⁰.

Quindi poesia come estraneità e nostalgia, fuga dai luoghi comuni, 'distrazione' totale: nella stessa area semantica di morte, amore, contemplazione, ad indicare l'affinità e l'assonanza con ciò che per il poeta sono gli stadi di *vida plena*:

La poesía también era un partir
como la muerte. Tenía
la tristeza de los trenes y los aviones que se van

¹⁸ E. Claro María, *Imagen de la vida en la Coplas a la muerte de Merton*, in « Revista Chilena de Literatura », n. 5-6, 1972, pp. 107-128.

¹⁹ *Ibidem*, p. 115.

²⁰ G. Correa, *La poesía mítica di Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Gredos, 1970, pp. 219-226.

fanno vicine: un volo di uccelli migratori le unisce simbolicamente, il rumore dei trattori del monastero si confonde con quello delle cicale del Gran Lago. La comunione è totale (« como todo el cosmos en una gota de rocío » v. 510) e la splendida immagine finale:

en tu pecho el abanico todavía
dando vueltas (vv. 520-521)

chiude il poema lasciandoci un'impressione di circolarità e di movimento eterno: il ventilatore continuerà a girare poiché il tempo è infinito e la vita che si dà nell'amore (« Sólo amamos o somos al morir ») mai interromperà il proprio pulsare.

Della molteplice ricchezza delle immagini del poema si è detto: vi è da aggiungere che l'intento desacralizzante del messaggio di Cardenal si riflette anche nell'uso originale dei ricorsi stilistici e degli spazi tipografici. Il linguaggio ' conversazionale ' è efficacemente reso anche dagli spazi bianchi e dalle cesure nel verso che sembrano imitare il ritmo e le pause di un dialogo, mentre le numerose allitterazioni e anafore sono collocate laddove occorre richiamare l'attenzione su un aspetto importante del messaggio, come, ad esempio, nel ricorrente motivo dei *besos* dove l'iterazione dei suoni sibilanti comunica, o meglio, ' sussurra ' un senso di ineffabile dolcezza e nostalgia:

Había en los besos un sabor a muerte (v. 90)
Serán dados todos los besos que no pudisteis dar (v. 292)
Todos los besos que no pudisteis dar serán (v. 398)
Los besos todos dados o no dados (v. 518).

Quest'opera, che registra un eclissarsi della funzione referenziale a favore di quella espressiva — pur nell'osservanza dei canoni stilistici exterioristi (irregolarità del verso, linguaggio colloquiale, assenza di preziosismi retorici, concretezza delle immagini) — è, secondo me, la più riuscita delle composizioni cardenaliane. In essa trova armonica fusione una pluralità di motivi e di accenti sí che il messaggio non abbisogna di forzature linguistiche, possedendo la parola — già in sé — la forza evocativa ed espressiva necessarie all'atto comunicativo.

In *Coplas* la lingua (semplice e colloquiale), lo stile (sobrio e solenne), le idee, i sentimenti, le visioni, *c o r r i s p o n d o n o* tra loro in modo armonioso, a sottolineare che il messaggio di fondo del poema, « la muerte es unión », può trovare una sua realizzazione e prefigurazione, già fin d'ora, nella dimensione lirica.

2. - Canto Nacional (1972): *il canto d'amore al Nicaragua*.

Già si è detto dell'impegno politico di Cardenal che, in questi anni '70, si fece determinante. Ne sono testimonianza le sue due opere più direttamente 'politiche': *Canto Nacional* e *Oráculo sobre Managua*, composte in occasione di eventi che scossero profondamente il paese centroamericano, quali l'intensificarsi di episodi di guerriglia urbana, con l'uccisione di un giovanissimo poeta-guerrigliero, Leonel Rugama, nel 1970, e il terremoto del 1972 che distrusse l'intera città di Managua, provocando trentamila morti.

Canto Nacional, pubblicato nel 1972, è un poema di 815 versi, sorta di 'collage' nicaraguense alla stregua di *Estrecho* e di *Homenaje*, organizzato in nove *cantos* che rappresentano altrettante 'riprese' di un unico movimento lirico in cui l'amore per la patria e il dolore per la sua condizione di oppressione nonché la visione profetica di un futuro di liberazione dalla tirannia costituiscono il nucleo tematico centrale ed il motivo ispiratore.

Il primo *canto* esalta la bellezza della natura nicaraguense; il secondo riferisce del saccheggio operato dalle potenze neocoloniali; il terzo descrive la ricchezza della fauna centroamericana e continua nel quarto con elementi della realtà storica contemporanea del Nicaragua. Il quinto *canto* si concentra sulla figura del dittatore, mentre il sesto ritorna alla descrizione della bellezza delle risorse naturali del suolo nicaraguense. Il settimo riferisce della spoliazione ad opera delle compagnie multinazionali, l'ottavo si focalizza sull'immagine dell'eroe nazionale e il nono — e ultimo — è inno e canto d'amore alla patria, nella prefigurazione di un futuro liberato dagli oppressori.

L'epigrafe iniziale — dedicata al *Frente Sandinista de Liberación Nacional* — indica l'intenzione politica della composizione a cui viene adeguato anche il mezzo linguistico: lunghe parafrasi concettuali o espositive o addirittura esplicative, lemmi tratti dal frasario politico, inserzioni di discorsi diretti; niente è tralasciato perché il messaggio poetico sia il più chiaro possibile e riduca al minimo lo spazio d'ambiguità insito in ogni atto comunicativo. Cardenal — lo si è già osservato — non è un formalista: mai si trattiene sulla preziosità linguistica. Il suo obiettivo è la *r e a l t à* e, di conseguenza, le *e v i d e n z e* soggettive e oggettive, personali, naturali e sociali, di cui la parola è segno, ma segno che significa solo in funzione della sua stretta *p r o s s i m i t à* o fedeltà con il significato. Del resto il poeta lo ha più volte dichiarato e la

diversità di accento che emergeva in *Coplas* (la poesia come atto di « distracción total ») ritorna qui riassorbito nella prospettiva referenziale, dove la scelta lirica sembrerebbe quasi dettata da motivi di 'opportunità comunicativa': « Yo prefiero el verso, usted sabe porque es más fácil y más breve y el pueblo lo capta mejor, como los posters »²².

B. Morales, al commentare il *Canto Nacional* sottolinea che « el énfasis está puesto en el aspecto político antes que el estético »²³. E aggiunge: « En Canto Nacional hay una apreciable, inequívoca ampliación de la visión política cardenaliana ». È un fatto che alla radicalizzazione politica del poeta (successiva al viaggio a Cuba, sua « segunda conversión », e all'intensificarsi degli episodi di resistenza che coinvolsero anche la comunità di Solentiname), corrisponde, nel poema, una radicalizzazione del linguaggio dove l'uso di una terminologia 'segnata' in senso politico-rivoluzionario dà ragione dello sforzo di Cardenal di raggiungere una sintesi tra l'enunciato e il suo registro espressivo (enunciazione), senza tema che il concetto superi l'immagine poetica, dando tono prosastico al verso. *Canto Nacional* è tipica composizione 'a tesi'. Il suo svolgersi è tutto interno alla dialettica storica del paese centroamericano: la natura, sistematicamente violata dall'opera di rapina delle compagnie straniere (« Ay la *United Fruit* / Ay la *Standard Fruit* »)²⁴, torna a rifiorire nella riconquistata comunione con gli esseri umani che seguirà alla caduta della tirannia. Un senso religioso e animico della natura pervade il poema: come per Tommaso Campanella, anche per Cardenal la natura è il « codice originale e autografo » di Dio, da cui l'essere umano deve trarre insegnamento per la propria organizzazione sociale. Il paesaggio non è quindi 'sfondo' posticcio, orizzonte opaco e indistinto, bensì parte integrante della realtà poetica, profezia e metafora di un futuro redento dall'oppressione. Sottolinea B. Morales, in un confronto con un'altra opera cardenaliana:

'Hora 0' es un poema fundador de nuestra nacionalidad... en similar cumbre de la memoria se encuentra *Canto Nacional*. En los dos poemas es implícitamente rechazada 'la patria como paisaje' y se cumple y redondea

²² E. Cardenal, *La santidad de la revolución*, op. cit., p. 87.

²³ Beltrán Morales, *Ernesto Cardenal*, in « La Prensa Literaria », Managua (20 luglio 1985), p. 5-B.

²⁴ Si usa qui la versione di *Canto Nacional* pubblicata in *Antología* di E. Cardenal, op. cit., pp. 184-208. È da intendersi che i versi riportati tra parentesi e virgolettati sono tutti tratti dall'opera di cui alla presente trattazione.

aquel verso de Guillén ... que, sin dejar de ser poesía pura, nos sobresalta con la fuerza de una proclama estremecedora: Queremos un paisaje con historia ... »²⁵.

Come nel *Canto General* di Neruda, il *Canto* nicaraguense si basa sull'antitesi tra natura e violenza colonizzatrice dove unica sintesi possibile è il processo di liberazione del popolo che, per ambedue gli autori, rappresenta « el fundamento significativo de toda poesía »²⁶. La relazione armonica umanità/natura (« de esta tierra es mi canto. Mi poesía de este clima ») è, per Cardenal, il fondamento di ogni progetto di società futura e ben si adatta quanto scritto da Yurkievich a proposito del *Canto General*:

(Para Neruda) América indígena es tierra virgen dotada de la plenitud edénica; los naturales, los pueblos indoamericanos son los íntegros ... que poseen la sabiduría del primer día del mundo ... los conquistadores son los portadores ... de la religión desnaturalizada y de la tecnología destructora ... factores de ruptura de la concordancia natural, agentes de desorden, regresión, muerte²⁷.

Queste metafore naturalistiche sono ampiamente usate anche da Cardenal. All'identificarsi con il *Cassidix nicaragüensis* o zanate clarinero (« pájaro proletario — sin ningún adorno — anda siempre/entre pobres »), il soggetto lirico compie una precisa scelta di campo a cui corrisponde, simmetricamente, nel campo avverso, la comparsa dell'uccello di rapina per antonomasia (« Corrupción, corrupción nacional fue el banquete de los banqueros / un banquete de zopilotes / caballeros de negro 'frac' en rueda como zopilotes ») e del pipistrello, uccello notturno di macabra risonanza (« Y los políticos: como murciélagos ciegos que nos cagan / colgados en lo oscuro cagándonos y orinándonos / cagadas y meadas de los murciélagos de color de tinieblas / negras alas revoloteando en el aire negro »). Altri animali compaiono a rappresentare personaggi dal ruolo sinistro (« Los banqueros vinieron como barracudas » o « La diplomacia mediante los banqueros sojuzgaba el país... / También igual que el tiburón cuando ha olido sangre ») organizzati anche in 'metafore discendenti' alla maniera quevedesca (« Morgan el feroz / como cuando viene el chanco de monte chas-chas-chas »).

Ma qui non di *sueños* si tratta (benché sicuramente infernali) né di

²⁵ B. Morales, *Sin páginas amarillas*, op. cit., p. 107.

²⁶ S. Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía ...*, op. cit., p. 238.

²⁷ *Ibidem*, p. 239.

allegorie, bensì della storia reale di un paese spogliato delle proprie ricchezze e di cui Cardenal intende restituire una memoria viva e palpitante:

Caribbean Bener Lumber Co. Bluefields Lumber Co. Gold
Mining. Co. Luz Mines Ltd. American Smelting Refining Co.
Neptune Mining Co. Long Leaf Pines Co. Cukra Development
Co. Nicaragua Lumber Co. qué se yo cuántas más
Magnavox qué sé yo cuántas más.

 Mi general Sandino

 ¡los marines han venido al rancho!

¡han venido al rancho a violar la muchacha!

L'antiliricità del verso e il suo « strascicato prosaismo »²⁸ sembrano ispirarsi al concetto di 'cronaca' poetica così come lo ritroviamo in Neruda: « La cronaca non dev'essere quintessenziata, né raffinata, né cultista. Dev'essere pietrosa, polverosa, piovosa e quotidiana. Deve avere l'orma miserabile dei giorni inutili e delle esecrazioni e lamentazioni dell'uomo »²⁹.

Canto Nacional è proprio questo « cal y canto », ricostruzione epico-lirica di alcuni momenti salienti della storia della presenza neocoloniale nel paese centroamericano.

L'uso del verso corto, frammentato, l'omissione della punteggiatura e la fusione di parole (« Narizpomulosfrente ») sembrano indicare il carattere di *urgenza* della composizione a cui corrisponde un linguaggio particolarmente diretto e popolare (« jodidos », « pendejos », « comemierdas », « hijueputa », etc.), carico di valenze emotive, teso a colpire, a impressionare, come uno slogan, un *afiche*.

La struttura contrastiva del poema, dove a scene di natura incontaminata si affiancano immagini del suo violento sfruttamento, contribuisce ad accrescere la tensione emozionale, sollecitata anche attraverso la rappresentazione sinestetica di scene di allucinante brutalità:

...No me golpee ... no me golpee ... / ¡Ay mamita!
¡Ay mamita! ¡Me están matando! La cara era una sola masa.
Narizpomulofrente una sola masa. El ojo izquierdo
casi se le saltaba. El mayor decía: Delen más ... Delen más ...
Mátenlo. Lo golpeaba con la culata de la carabina y gritaba:

²⁸ Espressione nerudiana al commentare il *Canto General*. Citato in G. Bellini, *Neruda, la vita il pensiero le opere*, op. cit., p. 94.

²⁹ *Ibidem*, p. 94.

Delen ... Delen ... Delen más ... Maten a este hijueputa ...
 Mátenlo ... No lo dejen vivo. Los alistados no dejaban de golpear
 con los manojos de alambres eléctricos. El estaba desnudo
 en la pileta de agua. Delen ... Delen más ... Delen

Mátenlo ...

Mátenlo ... El mismo golpeaba con los manojos de alambres
 Y pateándolo. Lo pateó en el corazón. Te voy a matar
 hijueputa.

El mayor cogió un cable de acero y se lo cruzó por la nuca;
 él corrió y cayó como a quince metros. El ojo izquierdo casi salido.
 El lado derecho era como si otra cara se le prolongara de ese
 lado. Se arrastró y quedó muerto en el excusado. El cadáver del muchacho
 fue echado en el cráter del volcán Masaya.

La funzione dell'espressionismo realista di questo passo non può di certo sfuggire. Il poeta non esita di fronte alla descrizione dei particolari della ferocia del torturatore: le numerose ipotiposi e la tensione ritmica, insita nella ripetizione delle esclamazioni del carnefice e della sua vittima, stanno a determinare un effetto cumulativo nel lettore, sì da suscitare un netto giudizio morale e da auspicare la fine di tanto inferno. Il contrasto con *relief scenes* dove si raffigura l'armonia e la bellezza della natura dà conto del livello di snaturamento raggiunto nel paese durante la tirannide somozista. La comparsa del 'Vate' nazionale (Rubén Darío) e degli eroi (Sandino, i suoi miliziani, Leonel Rugama) in totale antitesi alla genia di sfruttatori e assassini che hanno popolato i primi canti, apre il poema al movimento finale, dove la visione del poeta, al tradurre l'insopprimibile speranza dell'avvento del 'nuovo giorno', acquista un tono che, benché declaratorio e assertivo — per meglio assecondare il proposito comunicativo pedagogico — non perde smalto lirico all'utilizzare ampiamente i ricorsi dell'onomatopeia e degli spazi tipografici, sì che il messaggio si arricchisce di un riverbero musicale che è poi sostanza dell'atto poetico:

Esta es la tierra de mi canto
 Y canto como el guardabarranco, ronco. en los barrancos

 Y como el güis alegre de los parques y huertos de Nicaragua

 Y claro, también como el zanate clarinero
 zanatillo zanatillo
 el pájaro de los oprimidos
 y como el pájaro-rechinador, que gruñe en los bosques húmedos
 y el ché-ché de las montañas del norte, las de las guerrillas
 que canta CHE-CHE-CHE-CHE-CHE-CHE.

Y como el pájaro feliz: también la voz del poeta
es la del feliz, que canta DICHOSO FUI

FUI.

Y yo soy como el pocoyo crepuscolar, el
pájaro triste que canta JODIDO
y como el tecolote también (búho de anteojos en los ojos)
como el tecolote que canta entre ruinas.
Y como los pijiles que cantan PIJIL PIJIL PIJIL

Un-solo-corazón

PIJUL PIJUL PIJUL

PIJUL

FUI FUI

KRAK!!!

BIEN TE VI

PONE PONE

JO-DI-DO

JO-DI-DO

CHE-CHE

MARIA YA ES DE DIA / MARIA YA ES DE DIA.

Questi suoni, che avrebbero potuto risultare cacofonici, nel contesto del poema rappresentano invece — come nota Borgeson — « una celebración natural y poética: el canto de Nicaragua »³⁰ e l'ultimo verso (come tutti gli altri ricreazione popolare del canto di un uccello) assume anche una valenza semantica, oltre che sonora, e dice molto della prospettiva del soggetto lirico. « Quise poner — ha commentato l'autore — todos en este canto como una recapitulación al final, tanto los que había citado antes en el poema como los que no. Este de María (el canto del ave) lo escogí del último por lo que se refiere al día: anuncio de un amanecer, de un nuevo día »³¹.

Il poema vive della tensione comunicativa tra il soggetto lirico ed il lettore: il canale è continuamente percorso da 'indizi' che ci rimettono alla visione del poeta e al suo mondo.

Forte è il richiamo ad una fruizione della poesia che superi il 'godimento estetico' per farsi strumento di conoscenza, mezzo per quella 'riorganizzazione della personalità' del destinatario³² a cui tende tutta la poesia di impegno politico.

³⁰ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo* ..., op. cit., p. 80.

³¹ Citato in E. Elías, op. cit., p. 238.

³² Per il concetto di « riorganizzazione della personalità » del lettore v. F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, op. cit., p. 240.

3. - *Oráculo sobre Managua* (1973): *la connotazione profetica della parola poetica.*

Oráculo sobre Managua si muove nella stessa area semantica del precedente poema di cui condivide tematica ed organizzazione strutturale. Il Nicaragua, la sua natura, la sua storia sono di nuovo al centro dell'ispirazione lirica di Cardenal.

Tirannia e liberazione, oppressione e resistenza armata, terremoto e ricostruzione, storia e geografia, tutto entra (« todo cabe en la poesía ») in questo lungo poema-collage (993 versi), *chanson de geste* nicaraguense, autentico vaticinio lirico.

Il poema si struttura sulla base di un'assoluta libertà di versificazione: lunghi versi sono alternati a versi brevi e brevissimi e la stessa collocazione degli spazi tipografici (come spesso evidenziato nelle precedenti opere) è elemento strutturale all'interno del ritmo complessivo dell'opera.

Come in *Apocalipsis* l'intenzione lirica di Cardenal è chiaramente profetica, l'attenzione è posta innanzitutto sul messaggio e sui destinatari, il mezzo linguistico è di facile ed immediata comprensione ed utilità, a tal fine, tutti i codici necessari (popolare, familiare, biblico, politico, scientifico, tecnico) perché la comunicazione non abbia intralci e, all'universalità dell'enunciato, corrisponda, nell'enunciazione, l'espansione massima dei registri linguistici.

Anche il trattamento del tempo non si sottopone a schemi rigidi: la descrizione dell'origine geologica del paese e dei suoi primi abitanti è data al passato remoto, mentre la rappresentazione delle tragiche condizioni di vita degli abitanti dei bassifondi della capitale è resa, vividamente, al presente e così le citazioni di discorsi diretti e le inserzioni 'didattiche' della voce lirica. Solamente per la profezia biblica è utilizzato il tempo futuro, mentre il tono dominante delle prefigurazioni è il tempo presente, a significare il continuo interscambio dialettico tra condizione attuale e futura liberazione di cui si alimenta sia l'escatologia cristiana che la prospettiva di trasformazione sociale. Al pari della predizione dei grandi profeti veterotestamentari, il nucleo semantico centrale di *Oráculo* sta nella contrapposizione tra la *Weltanschauung* del popolo oppresso e l'ideologia degli oppressori, o come narra il poema stesso:

Dos maneras de ver una plaga
 el punto de vista de Egipto
 y el de les hebreos³³.

Su questo nucleo si struttura tutta l'opera, organizzando la narrazione su due assi contrastivi: il mondo dei diseredati in attesa della parola (« nuestra batalla en el terreno del lenguaje ») e del gesto (« CANTABAN HIMNO NACIONAL ANTES DE / MORIR ») salvifici e liberatori e quello degli oppressori, di tutti coloro, cioè, che vorrebbero trattenere il divenire storico, il processo evolutivo, la presa di coscienza del popolo.

Ecco quindi che la dualità fondante il poema sta nell'opposizione tra chi lotta per favorire il compiersi dell'evoluzione (o della « promessa » in senso escatologico) e l'instaurarsi di un ordine sociale giusto (o del « Regno di Dio » per la dottrina cattolica) e chi, in antagonismo, utilizza tutti i mezzi, anche i più feroci e violenti, perché ciò non si compia, il tempo si faccia immobile e la storia si arresti. In questa prospettiva, Cardenal attribuisce al popolo, oggetto ma anche agente della profezia, un ruolo messianico, sottolineato, nelle battute finali, in più di un verso:

el pueblo nunca muere
 Pero el pueblo es inmortal
 El pueblo está intacto

In merito al nucleo semantico di *Oráculo*, Edward Elias, sostiene che « la semántica más general en el poema es la que trata de los conceptos muerte/resurrección » al cui interno « se encuentra también la dualidad muerte/renacimiento »³⁴. A mio modo di vedere, invece, il principio strutturatore della composizione non ruota intorno a tali dualismi (non vi è, in Cardenal, alcuna contrapposizione tra morte/resurrezione/rinascita, stadi differenti di un'unica realtà di comunione dell'Essere con il Cosmo e l'Eterno), bensì consiste nella visione antagonistica della realtà sociale la cui dinamicità è motore della narrazione e del suo sviluppo, creando un movimento in 'crescendo' che sfocia nella catarattica liberazione finale. Si può dire che tale paradigma dialettico sottin-

³³ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., p. 236. Si userà, nella trattazione di *Oráculo sobre Managua*, il testo del poema raccolto in questa antologia. La prima pubblicazione data nel 1973 ad opera delle Ediciones Carlos Lohlé di Buenos Aires.

³⁴ E. Elias, *Ernesto Cardenal: nuevo lenguaje ...*, op. cit., pp. 241 e 251.

tenda le opere di Cardenal a partire da *Hora O*, infittendosi maggiormente nelle composizioni più prettamente « politiche ».

In questa prospettiva, *Oráculo* potrebbe definirsi una grande « metafora evoluzionista », dove, nel lunghissimo cammino dell'evoluzione, il capitalismo rappresenta la tragica tappa (« los últimos diez minutos ») tra le società egualitarie degli albori dell'umanità (« En la aldea neolítica las tumbas son iguales ») e la società senza classi del futuro dell'umanità (« La Ciudad de la Comunidad compañeros »). Ritorna qui uno dei miti basilari dell'opera poetica cardenaliana: la necessità storica di un moderno 'esodo' (« una Sierra Maestra, o la Larga Marcha »), sí da sfuggire alla tirannide dei nuovi faraoni, in una dimensione di rinnovata speranza nella forza della profezia (« Otra vez hay huellas: no ha terminado la peregrinación »).

Come ricordato, *Oráculo* fa riferimento a due fatti storici fondamentali: il terribile terremoto che rase al suolo la città di Managua, nel dicembre del 1972 e la morte, appena ventenne, del giovane poeta guerriero, Leonel Rugama, ad opera della *Guardia Nacional* nel corso di un lungo conflitto a fuoco che oppose tre giovani militanti del F.S.L.N. a centinaia di militari dell'esercito somozista, provocando per un giorno intero la paralisi della capitale, nel gennaio del 1970.

Ambidue i fenomeni sono trattati dal poeta come *presagi* dell'avvento di una nuova era e la distruzione della città (con i 'precedenti' biblici di Sodoma, Gomorra e Gerusalemme) diventa *segno* premonitore del destino di liberazione dell'umanità, di cui il gesto eroico del giovane Rugama è testimonianza e prefigurazione.

L'apertura (la tesi iniziale) dà ragione di una lontanissima età preistorica e della convivenza armoniosa dei suoi primi abitanti (« vivían de la caza y la pesca y la recolección de alimentos ») di cui restano tuttora tracce, sulle rive del Gran Lago che bagna Managua (« y quedaron las huellas en la corriente del lodo vulcánico »). La contrapposizione con la situazione attuale (*l'antitesi*) è immediata e raggiunge toni grotteschi: là dove vi era la primitiva comunità si estende ora un *barrio* miserabile, uno dei tanti squallidi agglomerati che popolano le desolate periferie delle città del sottosviluppo. Acahualinca diventa per Cardenal il simbolo di una condizione che reclama giustizia e il cui degrado umano e materiale non può che precludere ad uno sconvolgimento violento del tessuto sociale, di cui il cataclisma sarà il tellurico segno premonitore:

Allí empieza Acahualinca, las casas de cartón y latas
 donde desembocan las cloacas ...
 Calles oliendo a cárcel
 ese olor característico de las cárceles, a
 mierda y orines rancios
 casas de bolsas de cemento latas de gasolina ripios trapos viejos

 Allí los niños de ojitos virados
 los niños enclenques desmirriados lempos mayates
 el estómago soplado y canillas como palillos.

 El chanco y el chávalo panzón en el mismo charco³⁵.

La denuncia della condizione infantile richiama i versi del poeta visionario *par excellence* William Blake, del quale condivide pienamente il tono di acuta invettiva morale:

Is this a holy thing to see
 in a rich and fruitful land,
 Babes reduc'd to misery,
 fed with cold and usurous hand?

 Is that trembling cry a song?
 can it be a song of joy
 And so many children poor?
 It is a land of poverty!³⁶.

Il poema è ricco di inserzioni extratestuali, alcune delle quali tratte direttamente dalle liriche di giovani poeti nicaraguensi, come il famoso verso di Fernando Gordillo (« hablaremos de Dios o lo que sea. Mientras tanto / ¡No jodáis! ») che qui diventa « Fernando dijo: no jodan », tratto dal suo poema *¿Que sé yo de Dios?*, o la chiusa finale di *La tierra es un satélite de la luna* di Leonel Rugama (« Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna »)³⁷. Alla voce lirica si affiancano, a significarne l'estensione collettiva, le 'voci' di personaggi storici si-

³⁵ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., p. 210.

³⁶ William Blake, *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*, Ed. M.I.R.C.U., Milano 1964, pp. 52-53. Il titolo della lirica qui riportata è *Holy Thursday* tratta da *Song of Experience* e la traduzione italiana è: « È cosa giusta da vedere / in una ricca e fertile terra / bambini nutriti in miseria / con fredda mano da usuraio? / E quel tremante gemito un canto? / Può essere un canto di gioia? / E tanti bambini esser poveri? / Questa è una terra di povertà ».

³⁷ Per le opere di questi autori v. la raccolta antologica, *Poesía nicaragüense*, a cura di E. Cardenal, Managua, E.N.N., 1981.

gnificativi nella storia di emancipazione dei popoli sottomessi: Che Guevara (« Grandes sentimientos de amor / a riesgo de parecer ridículo — habia dicho el Che — »), Fidel Castro (« ¿ARMAS PARA QUE? gritó Fidel a la multitud / (1960 d. de J. C.) en Santiago de Cuba »), Mao Tse-Tung (« La literatura, tan eficaz como los fusiles — dijo Mao », « La evolución es por saltos, dijo Mao »), Lenin (« Nadie sabe cuando se realizará, dijo Lenin (el paraíso) ») ed anche di figure carismatiche della storia ecclesiale e religiosa: Paolo (« 'Gorilas de la tiniebla mundial' (Pablo a los Efesios) »), Clemente d'Alessandria (« No se salvarán si no devuelven »), Giovanni Crisostomo: (« Y un lejano Juan Crisóstomo: Tú que eres hombre, animal mansísimo / encierra en tu casa el alimento de mil hambrientos »), Santa Gertrude (« Propiedad común de medios de producción y distribución / mientras más común es es más santa decía Santa Gertrudis »).

Il motivo di fondo del poema, l'inarrestabilità del cammino evolutivo dell'umanità verso la propria liberazione, è reso dall'immagine della crisalide che si trasforma (« La transformación del gusano en crisálida y la / crisálida / en mariposa »), contrappunto lirico alla teoria scientifica dell'evoluzione, qui ripresa da Cardenal nei termini in cui fu elaborata dal « gesuita proibito » Teilhard de Chardin. Il punto finale del processo, il « punto Omega » che per Teilhard era rappresentato da un « centro trascendente e autonomo... un centro di irreversibilità » in cui si dava la fusione tra teoria scientifica ed escatologia cattolica ad identificarlo nel « Cristo universale e trasformatore, il Cristo che dando un senso al mondo ha reso possibile l'evoluzione »³⁸, viene, da Cardenal, storicizzato e attualizzato nella sua dimensione fattuale e politica:

Se vuelve crisálida y a la
crisálida le salen alas.

La evolución enseñó lecciones a la especie
para sobrevivir. Unión fue de las más importantes.

La división de clases la guerra
no fueron lecciones de la evolución.

.

El hombre olvidó la antigua lección con
la propiedad privada y la acumulación de capital

la antigua lección de la supervivencia
el principio de la igualdad que dio tan buen resultado ...

³⁸ F. Ormea, *Pierre Teilhard de Chardin: il pensiero, l'originalità, il messaggio*, Torino, Edizioni Contessa, 1963, pp. 82-83.

.
 Los monopolios son sólo desde el Neolítico
 El Reino de Dios está cerca
 la Ciudad de la Comunión compañeros³⁹.

La morte del guerrigliero (ritratto in modo vivo e palpitante secondo la tecnica di « reprise and dialectical montage », come evidenziato da Pring-Mill)⁴⁰ è preludio di questa 'epifania' (« éste es el misterio pascual de la revolución »): ritorna il motivo della morte come 'matrice' di una nuova vita (« para resucitar hay que morir / sólo los muertos resucitan »), annunciazione di un futuro redento per il quale occorrono gesti di rottura:

La tuya fue la '1ª etapa' (destrucción)
 que tiene siempre, decías, un 'matiz' de dolor

 Por eso vos Leonel Rugama poeta de 20 años
 te metiste a la guerrilla urbana.
 Ex seminarista, marxista, decías
 en la Cafetería La India que la revolución
 es la comunión con la especie⁴¹.

Il tono è confidenziale e nostalgico: come in *Coplas* l'evocazione del giovane poeta suscita nell'autore un accento affettuoso, la voce lirica si fa maggiormente espressiva e la scomparsa violenta è sublimata dalla certezza dell'avvento della profezia (« como todo lo que no puede morir: / entonces pasaste a vivir en otra forma / Dichosos los del dolor que es liberador »).

Il contrasto tra la Geenna somozista e gli ideali d'amore che animarono i giovani combattenti è stridente: l'esortazione profetica è precisa e incalzante, l'invito a proseguire nella lotta, liricamente rivolto a Leonel Rugama, ha come destinataria tutta l'umanità e il verso vi si adagia, lungo e solenne:

La revolución es cambiar la realidad.
 Vamos Leonel Rugama a organizar las esperanzas.
 Posibilidades que no pueden ser soñadas por las computadoras.
 Hacer concreto el Reino de Dios.

³⁹ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., pp. 220 e 238.

⁴⁰ R. Pring-Mill, *Cardenal's Hora 0 and Oráculo sobre Managua*, op. cit., p. 12.

⁴¹ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., p. 230.

Una nueva sociedad
 un nuevo cielo y una nueva tierra
 también la producción de tiempo libre
 y con el desarrollo de la capacidad de producción
 el desarrollo de la vida interior
 un hombre nuevo y un nuevo canto
 por eso moriste en la guerrilla urbana
 un hombre nuevo que sueña nuevos sueños⁴².

Oráculo è opera dove profondo risuona il messaggio etico dell'autore. Qualcuno potrebbe obiettare che Cardenal perde di vista l'aspetto di fruizione gratuita dell'oggetto estetico, all'esaltare la componente orazionale di utilità a scapito di quella — altrettanto vitale per l'arte — di dolcezza.

Secondo Susan Sontag, che ha indagato il rapporto arte/morale tale connessione

se establece, entre otras vías, por medio del placer moral que pueda aportar el arte; pero el placer moral propio del arte no es el placer de aprobar actos o desaprobarlos. En el arte el placer moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia (lo spaziato è mio)⁴³.

Cardenal vuole coinvolgere il lettore in prima persona: utilizzando al massimo la funzione fatica e conativa del linguaggio, rafforzandone la referenzialità all'incorporarvi vivacissime espressioni popolari ed un lessico di grande attualità lo invita alla recezione di un messaggio fortemente carico di implicanze morali che vuole comportare, oltre la « gratificazione intelligente della coscienza », anche il suo auspicato risveglio.

Cardenal scrisse *Oráculo* nel 1973. La situazione storica dell'America Latina degli anni '70 era esplosiva e oltremodo gravida di tensioni. Il compito dello scrittore, come scriveva allora Benedetti⁴⁴ era di collocarsi nella « zona de urgencia » e l'obiettivo più immediato degli intellettuali « disolversi como casta intocable... y ayudar a que todo hombre recupere esa función de intelectual de que hablaba Gramsci ».

⁴² *Ibidem*, p. 215.

⁴³ S. Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p. 38.

⁴⁴ M. Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Editorial Nueva Imagen, 1977, p. 76.

Cardenal è testimone del suo tempo e del clima letterario che lo circonda: la lirica di *Oráculo* colpisce proprio per il suo carattere d'emergenza e la costante ispirazione etica, per la capacità evocativa del dramma di un continente e la infaticabile *verve* pedagogica che la sostiene. Di tutto ciò la chiusa del poema è chiara esemplificazione:

Los versos a la rosa no son burgueses
ni son burgueses las rosas
también las cultivará la Revolución
se trata sí de repartir las rosas
y las poesías ⁴⁵.

4. - La santidad de la revolución (1976): *l'essenzialità del linguaggio, l'inarrestabilità della trasformazione sociale.*

La santidad de la revolución ⁴⁶ comprende tre poemi di Cardenal, un'intervista: *Conversación en Solentiname*, raccolta dall'editore tedesco Hermann Schulz e da questi pubblicata in Germania nel 1972 e un breve saggio, *Un marxismo con San Juan de la Cruz*, pubblicato per la prima volta nel 1974 ⁴⁷.

I poemi di cui alla raccolta e che verranno qui trattati sono: *Condensaciones - y visión de San José de Costa Rica* ⁴⁸, *Epístola a José Coronel Urtecho* ⁴⁹ e *Epístola a Monseñor Casaldáliga* ⁵⁰.

Queste tre opere, sia per l'appartenenza alla medesima area semantica (la riaffermazione della necessità e inevitabilità di un processo evolutivo che conduca ad una radicale trasformazione sociale), sia per la data di composizione, pressoché coeva, possono ben costituire una tri-

⁴⁵ E. Cardenal, *Antología*, op. cit., p. 226.

⁴⁶ E. Cardenal, *La santidad de la revolución*, op. cit.

⁴⁷ E. Cardenal, *Un marxismo con San Juan de la Cruz*, in «Crisis», n. 14, 1974, pp. 40-45.

⁴⁸ Questo poema fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Crisis», n. 14, 1974, pp. 45-48.

⁴⁹ Il poema è apparso per la prima volta in questa raccolta e successivamente pubblicato in varie antologie su Cardenal, tra cui quella utilizzata nel presente studio, a cura della Editorial Nueva Nicaragua di Managua, 1983.

⁵⁰ Il poema fu pubblicato dapprima in *Tierra nuestra, libertad* di Pedro Casaldáliga, Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1974 e successivamente anche in «Casa de las Américas», La Habana, n. 96, 1976. In occasione dei sessant'anni del poeta, ha avuto, ad opera della Editorial Nueva Nicaragua-Ediciones Monimbó, una nuova edizione illustrata con un servizio fotografico di Jürgen Müller-Schneck (v. nota 3).

logia tant'è che, nella raccolta a cui si fa riferimento, vengono pubblicati sotto il titolo di « poesia d'ispirazione cristiano marxista ».

Il poema *Condensaciones - y visión de San José de Costa Rica* tratta della dimensione unitaria del cosmo e della « solidarietà » a cui si conformano tutti gli elementi costitutivi dell'universo. Secondo Hochmann vi si manifesta, in tutta la sua pienezza, quel « sentimento oceánico »⁵¹ che sottintende a tanta parte della produzione poetica di Cardenal. La « convergenza cosmica dello spirito », fondamento della teoria teilhardiana, è l'asse semantico attorno a cui ruota l'ispirazione lirica: nel processo evolutivo tutto è retto dal movimento verso un unico centro unificatore, procedendo l'universo, a sua volta, da un unico polo irradiatore. L'essenza del cosmo consiste nella serie infinita di rimandi e di corrispondenze insiti nella materia stessa: così la costituzione molecolare del corpo umano rimanda a quella degli astri (« también nosotros somos astro ») e la nostra energia corrisponde e procede da quella solare (« el calor de nuestra sangre es calor solar »). Secondo Teilhard de Chardin tutto l'universo tende costantemente ad una maggiore complessità, la quale, a sua volta, condurrebbe ad un maggior grado di coscienza. Questo processo non sarà necessariamente pacifico. In esso potrà scatenarsi un « urto estremo »: da un lato l'umanità « che cerca di completarsi su se stessa rifiutandosi di accettare Omega », dall'altra quella parte di umanità « vivificata e unificata dall'Amore che tende a raggiungere un centro personale più grande e più sublime: Omega, Dio-Amore »⁵². Si è già sottolineato quanto la lirica di Cardenal riprenda questa dialettica tra le forze che sostengono l'evoluzione e quelle che vi si oppongono. In « Condensaciones » la legge fisica che, nella concezione teilhardiana, regge l'universo è paradigmatica del processo di coscientizzazione dell'umanità: tutto è in comunione con tutto ed anche il più piccolo movimento nella materia si ripercuote nella totalità dello spazio.

Il poema si apre nello stile a cui Cardenal ci ha abituato: si tratta della descrizione di una realtà, quella cosmica, ottenuta attraverso la tecnica dell'accumulazione di immagini e la pluralità di correlazioni che

⁵¹ E. Hochmann De Policastro, *La poesía de Ernesto Cardenal y el sentimiento oceánico*, Caracas, Universidad Católica A. Bello, Facultad de Humanidades y Educación, settembre 1982.

⁵² F. Ormea, op. cit., p. 86.

imprimono alla frase un ritmo 'espansivo', in analogia al movimento gravitazionale che regge l'universo:

Allá arriba llaman las estrellas
 invitándonos a despertar, a evolucionar.
 salir al cosmos.
 Ellas engendradas por la presión y el calor.
 Como alegres bulevares iluminados
 o poblaciones vistas de noche desde un avión.
 El amor que encendió las estrellas ...
 El universo es hecho de unión.
 El universo es condensación.
 Condensación es unión, y es calor (Amor).
 El universo es amor.
 Un electrón nunca quiere estar solo.
 Condensación, unión, eso son las estrellas.
 La ley de Gravedad
 che move il sole e l'altre stelle
 es una atracción entre los cuerpos, y la atracción
 se acelera cuando se acercan los cuerpos.
 La fuerza de atracción de la materia caótica⁵³.

Si potrebbe dedurre la 'mappa' del mondo verbale e concettuale dell'autore⁵⁴ all'evidenziarne le parole chiave che, in questo breve frammento, compaiono con straordinaria frequenza: *estrellas, evolucionar, amor, unión, condensación, calor, atracción*. L'area degli 'interessi ideali', con il suo sostrato di inclinazioni/ossessioni, risulta in Cardenal immediatamente evidente e di non difficile accessibilità. Inoltre la sua concezione poetica, indirizzata verso la trasmissione del messaggio più che alla sua elaborazione estetica, facilita la rilevazione quantitativa dei termini impiegati, ricorrendo questi in modo reiterato, dovuto all'intenzione pedagogica sottesa a molta parte della sua produzione artistica.

Anche la seconda 'sezione' di *Condensaciones*, all'aprirsi sulla visione di Wall Street, in cui l'esaltazione del denaro porta alla degenerazione di tutti i valori umani, riprende il campo semantico ormai noto mediante il quale Cardenal connota l'area di coloro che intendono fre-

⁵³ E. Cardenal, *La santidad ...*, op. cit., p. 73.

⁵⁴ Per un approccio schematico alla corrente di critica statistica, nell'ambito della critica strutturale, v. D. Liano, *La crítica literaria*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1980, p. 61.

nare l'evoluzione: *sucio, vacío, fantasmal, oscuras ventanas, moles negras, puertas cerradas, reuniones secretas, humo, sangre* sono le *palabras-tema* che designano il mondo antitetico che si oppone all'amore e alla sua concretizzazione in un ordine sociale più umano.

La 'sintesi' è data dalla 'visione' di una città liberata: la « Città del Sole » di reminiscenza campanelliana, con le sue utopistiche prefigurazioni di uno stato ideale dove tutti i beni siano in comune e l'attività umana ispirata a principi di amore e convivenza pacifica, ritorna qui nello slancio celebrativo del finale, dove Cardenal redime la tragedia della situazione attuale attraverso la speranza di un avvento, di una nuova 'Rivelazione', identificata tout-court con il processo rivoluzionario:

Mi visión fue: unos anuncios de neón, farmacias, autos
muchachos en motos, gasolineras, bares, gente en las aceras
grupo de niñas con uniforme, trabajadores agrupados
y vi todo organizado por el amor.

El color de un sweater me hablaba de amor
el amor movía los carros, encendía esas luces — todas —.
Las modas de las muchachas, qué eran sino amor
los niños de los barrios, reunidos por el amor
y plantados por el amor árboles de flor roja
un muchacho mechudo-mechudo por el amor.

Bella especie dije como la amo
todos nacidos de cópulas
nacidos por el amor

Esa fue mi Visión esa noche en San José de Costa Rica
la creación entera aún en los anuncios comerciales gemía con dolor
por la explotación del hombre por el hombre. La creación entera
pedía, pedía a gritos
la Revolución⁵⁵.

Il processo di idealizzazione è totale, tutta la realtà, anche quella meno nobile (« los anuncios comerciales »), all'essere assorbita in un'unica visione d'amore, viene dignificata e salvata. I versi finali, riprendendo il motivo evangelico di Giovanni, vogliono significare l'intima penetrazione della prospettiva escatologica con quella politica: la *condensazione*, al rimandare sia alla tecnica poetica poundiana (dire

⁵⁵ E. Cardenal, *La santidad* ..., op. cit., pp. 79-80.

molto con poche parole) sia all'evoluzione ideologica del poeta, diventa procedimento lirico e semantico insieme, e i distinti aspetti della realtà acquisiscono, nella ricostruzione del poeta, una loro *s i m u l t a n e i t à*, unificati in un'unica prospettiva di armonia e perfezione.

A Paul Valéry che gli domandava che cosa stesse a dimostrare l'esistenza di un'unità nella natura, Einstein rispose: « C'est un acte de foi »⁵⁶. Non diversamente per Cardenal: una grande utopia naturalistica a cui corrisponde la grande utopia di una società umana più giusta.

Le *Epístolas* sono lettere in versi e, nella stessa scelta del titolo, risiede evidente l'intenzione cardenaliana, di chiara ispirazione paolina, di attribuire un aspetto didattico-evangelico alle composizioni. La tematica di ambedue i poemi si iscrive nell'area socio-politica iniziata da Cardenal con *Epigramas* e portata al suo massimo vertice con *Hora 0*. L'uso del sottogenere epistolare — alquanto raro in verso, ma tuttora assai utilizzato in prosa — conferma l'adesione del poeta verso una poesia che comunica direttamente, nel mentre riafferma l'impossibilità di una differenziazione chiara e identificabile tra verso e prosa.

*Epístola a José Coronel Urtecho*⁵⁷ riflette una tematica di ordine essenzialmente economico. Al riferirsi a una serie di conferenze date dal poeta sull'iniziativa privata, Cardenal esprime, non senza una sottile sfumatura ironica, il proprio dissenso rispetto alle tesi esposte da Urtecho. Il poema, di 271 versi, è dato in forma appellativa e il tono è confidenziale, benché nel rispetto dovuto ad una persona più anziana e a cui si riconosce il ruolo di *m a e s t r o*.

Con un vecchio slogan, « la proprietà privata è un furto », si potrebbe riassumere il nucleo semantico del poema: attorno ad esso ruotano le asserzioni (molte) e le immagini (relativamente poche) su cui Cardenal struttura la composizione. Così, per meglio rendere il concetto dell'impossibilità di salvezza per il possidente, Cardenal attualizza l'immagine evangelica (« un Cadillac por el ojo de una aguja »), mentre la condanna dell'usura fa direttamente riferimento alle tesi poundiane sul tema (« Una especie de fructificación automática. Ya tantas / veces hemos comentado esto, con los textos del maestro Pound. / La p a r -

⁵⁶ P. Valéry, *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934, p. 141.

⁵⁷ A. J. Coronel Urtecho ha dedicato una lirica anche Fernando Silva, *Carta a Coronel Urtecho*. Si trova nella sua raccolta *Poesía*, pubblicata a cura dell'Editorial Nueva Nicaragua, Managua, 1982.

t h e n o g é n e s i s del dinero »). La comunione tra tutti gli esseri umani in un regime sociale dove si dia fraternamente a ciascuno secondo le sue necessità vi è ripetutamente auspicata:

La solución es simple: repartir fraternalmente.
El capitalismo impide la comunión.
Los bancos impiden la comunión.
Y nadie con más de lo que realmente necesita.

.
Obtener más ganancias para
acumular más capital para
obtener más ganancias para
y así hasta el infinito.

.
No hay comunión con Dios ni con
los hombres si hay clases,
si hay explotación
no hay comunión⁵³.

L'epifora nella frase centrale, basata sull'iterazione della preposizione *para*, cattura l'attenzione del lettore, al sottolineare, con la forza evocativa del *refrain*, la dimensione vorticosa e interminabile del processo di accumulazione capitalistica.

Ma il capitalismo, per il poeta, non sottrae soltanto le ricchezze naturali al popolo, ma è anche agente della sua alienazione sul piano culturale, senza la quale non può aver luogo (se non attraverso un dominio dittatoriale) l'espropriazione economica. E su questa organizzazione del c o n s e n s o da parte delle classi dominanti e sul processo di espropriazione linguistica e culturale, si sviluppa uno degli altri temi fondamentali del poema, complementare al motivo principale. Qui Cardenal raggiunge toni di grande suggestione e incisività:

A los bancos les interesa que el lenguaje sea confuso
nos ha enseñado el maistro Pound
de ahí que nuestro papel sea clarificar el lenguaje.
Revaluar las palabras para el nuevo país
mientras el FSNL viene avanzando en el Norte.

.
La inflación y devaluación del lenguaje
parejas a las del dinero y causadas por los mismos.
Al saqueo llaman sus inversiones.

⁵³ E. Cardinal, *La santidad* ..., op. cit., pp. 82-84.

Y están llenando la tierra de latas vacías.
 Como un río de Cleveland que ya es inflamable
 el lenguaje también polucionado.

Y cuando la defoliación en Vietnam
 es Programa de Control de Recursos
 es también defoliación del lenguaje.

Y el lenguaje se venga negándose a comunicar.

El saqueo: inversiones

También hay crímenes de la CIA en el orden de la semántica⁵⁹.

« Proteggere il popolo con le parole » restituendo loro l'originale significato, reso oscuro e ambiguo dalle manipolazioni del potere anche « nell'ordine della semantica », è per Cardenal il compito fondamentale di ogni intervento poetico, quasi una missione paragonabile alla biblica attività profetica, a cui spesso Cardenal fa esplicito riferimento.

Come per Salinas, anche per il poeta nicaraguense, « solo l'uomo libero domina la lingua ».

A misura in cui procede l'impresa di « purificazione del linguaggio » ad opera dei poeti, così avanza anche l'azione dei militanti del FSLN: il parallelismo è intenzionale a significare che contro la duplicità dell'azione del potere antipopolare, l'offensiva del *hombre nuevo* deve darsi su due piani, politico e culturale.

La parola può tornare ' Verbo ' solo per mezzo di un'azione, di un fatto che laceri la Storia e ne sveli il carattere di morte (« El mundo en San Juan es el statu quo » / « el mundo-pecado es el sistema »), di un gesto che la ' inveri ', restituendole l'originale ' potere di spostamento '. Ritorna qui l'idealizzazione tipica delle prefigurazioni liriche cardenaliane ed evidenziata anche nell'analisi di *Condensaciones*: l'aspirazione consiste, per dirla con Foucault, nella « grande utopia di un linguaggio perfettamente trasparente in cui le cose stesse verrebbero ad essere nominate senza confusione... attraverso un linguaggio così naturale da essere in grado di tradurre il pensiero non diversamente dal volto quando questo esprime una passione »⁶⁰.

La « grande utopía » di Cardenal affonda le sue radici nella fede in un riscatto per tutta l'umanità (« la revolución no acaba en este

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 83 e 90.

⁶⁰ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli Ed., 1967, p. 136.

mundo / y el comunismo se prolongará en cielo ») da cui trae sostanza e energia anche l'ispirazione lirica. Il messaggio lirico si confonde con quello esistenziale e la sua vita con la sua arte: parafrasando la famosa frase di Rimbaud, si potrebbe affermare che Cardenal dice « tutto letteralmente e in tutti i sensi »: l'uomo si fonde col poeta e qui anche l'analisi critica deve necessariamente trattenersi.

La seconda lettera in versi, *Epístola a Monseñor Casaldáliga* è dedicata a questo prelato brasiliano fortemente impegnato nella lotta a favore dei diseredati del Nordeste, vescovo di una regione poverissima, Sao Félix do Araguaia nel Mato Grosso, a cui Cardenal scrisse dopo essere venuto a conoscenza che la Polizia Militare aveva sequestrato, negli uffici del religioso, alcune copie dei *Salmos* in traduzione portoghese.

L'apertura del poema, sollecitata da un articolo di giornale e una fotografia, fa esplicito riferimento al processo a cui verrà sottoposto il vescovo brasiliano:

He visto una foto suya a orillas del Araguaia
el día de su consagración, con su mitra
que como sabemos es un sombrero de palma
y su báculo, un remo del Amazonia. Y he sabido
que espera ahora una sentencia del Tribunal Militar.
Lo imagino, en espera, sonriente, como en la foto (no
era a la cámara sino a todo lo que estaba por venir)⁶¹.

La voce lirica è profondamente solidale con l'interlocutore (« tal vez yo después estaré preso ») e il poema afferma la drammatica analogia tra la realtà nicaraguense e quella brasiliana, ambedue vittime di poteri dittatoriali e della loro ferocia.

« La *Epístola a Monseñor Casaldáliga* — commenta Urtecho⁶² — pone ante nuestra mente no sólo el panorama sino también el significado del ambiente natural y moral donde el prelado ejerce su misión pastoral... ». Il poema si muove senza un'organizzazione precisa: nucleo di fondo è la tematica della giustizia, ma non è riconoscibile una struttura fondante il movimento ritmico. Contrariamente alle altre composizioni, anche le più lunghe, dove era sempre predominante una sola ispirazione,

⁶¹ E. Cardenal, *La santidad ...*, op. cit., pp. 93-94.

⁶² Prologo di J. C. Urtecho a P. Casaldáliga, *Cantares de la entera libertad*, Managua, Coedición IHCA-CAV-CEPA, 1984, p. XII.

qui avviene una frammentazione di temi che poco contribuisce a dare unità strutturale al poema. Osserva Borgeson in proposito:

« El tema tradicional de la justicia se evidencia pero también lo hacen otros y en igual medida: solidaridad y apoyo moral, el papel del sacerdote en la sociedad contemporánea y demás »; e aggiunge: « *Casaldáliga*, a pesar de sus temas laudables y sus imágenes a menudo eficaces, padece de una organización excesivamente fragmentada y caótica »⁶³. Tra i temi oggetto del poema e evidenziati da Borgeson sembrano più significativi quelli che si riferiscono alla critica letteraria e alla polemica, insita tra le righe di tutta l'opera, con la Chiesa Cattolica istituzionale a favore della 'Chiesa dei Poveri' e la teologia della liberazione.

Attraverso la contrapposizione di immagini (« la Iglesia sólo debe cuidar a los 'espíritus' / Pero ¿y los niños anémicos por las sociedades anónimas? ») e i numerosi versi assertivi (« Un nuevo orden. Más bien / nuevo cielo y nueva tierra ») la voce lirica indica con chiarezza il cammino da seguire. Come il Tommaso Campanella di « Stavamo tutti al buio... io accesi un lume »⁶⁴, Cardenal « lucecita humilde » si propone di indirizzare il destinatario del messaggio verso una presa di coscienza dei mali sociali. Il richiamo del poeta va anche ad una chiesa « accommodata » in modo inoffensivo all'interno della società e che occorre riportare alla primitiva autenticità, come auspica anche la teologia della liberazione: « ...una chiesa povera, fatta di poveri, ricca di contestatori della religione e della morale ufficiali, e per questo consacrata dai martiri »⁶⁵. La Chiesa potrà quindi riscattarsi solo abbandonando il compromesso col potere e ritornando alla radicalità del messaggio originario, di cui l'azione pastorale di Monseñor Casaldáliga è espressione viva e coraggiosa:

Qué importa, monseñor, si la Policía Militar o la CIA
nos convierte en alimento de las bacterias del suelo
y nos dispersa por todo el universo.

Pilatos puso el letrero en 4 idiomas: SUBVERSIVO.

Nell'azione di denuncia la poesia *en sí misma* passa in secondo piano: per Cardenal « los grandes poetas eran aquellos que consideraban

⁶³ W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo...*, op. cit., p. 162.

⁶⁴ T. Campanella, *Stavamo tutti al buio*, in *Antologia della Letteratura Italiana* di Mario Pazzaglia, Bologna, Ed. Zanichelli, vol. II, p. 601.

⁶⁵ L. Boff, *Chiesa: carisma e potere*, Roma, Ed. Borla, 1984, pp. 86-87.

que había cosas mayores, ideales mayores que su misma poesía »⁶⁶ ed il poema ben esprime questa concezione:

No es tiempo ahora de crítica literaria.
Ni de atacar a los gorilas con poemas surrealistas.
¿Y para qué metáforas si la esclavitud no es metáfora
ni es metáfora la muerte en el Río das Mortes
ni lo es el Escuadrón de la Muerte?⁶⁷.

Per Urtecho questo poema è valido esempio della lezione poun-diana in quanto, recuperando temi e argomentazioni che per secoli sono stati appannaggio della prosa o della novella o del saggio, si muove nel senso di un completo assorbimento della prosa nella poesia. Esprime, secondo il poeta nicaraguense, « la aspiración a un mundo en el que todo lo que se escriba como lo que se diga sea poesía. El verdadero mundo en el que todo, tal como lo es en realidad, sea poesía »⁶⁸.

È possibile che questa aspirazione sia anche quella dell'autore. Infatti Cardenal, in uno scritto di qualche anno più tardi⁶⁹, così si esprimerà:

Adán en el paraíso hablaba en verso, según una antigua tradición islámica. En realidad el verso es el primer lenguaje de la humanidad. Siempre ha aparecido primero el verso, y después la prosa; y esta es como una especie de corrupción del verso. En la antigua Grecia todo estaba escrito en verso, aún las leyes; y en muchos pueblos primitivos no existe más que el verso. El verso parece que es la forma más natural del lenguaje » (spaziati miei).

La tensione di Cardenal, in queste ultime composizioni, riflette proprio questa aspirazione a trasformare ogni cosa in oggetto lirico, in materia poetica. Ogni realtà è sottoposta a un trattamento linguistico dove ne viene distillato il nucleo essenziale restituendolo al lettore attraverso immagini di grande suggestione. L'impulso didattico, sempre presente, accompagna e si integra in questo cammino di « purificazione » del linguaggio, dove il verso, pur non registrando cambi sostanziali nella tecnica, si carica di energia al farsi profezia e annuncio della necessità di una trasformazione sociale radicale.

⁶⁶ M. Benedetti, *Ernesto Cardenal: evangelio y revolución*, op. cit., p. 178.

⁶⁷ E. Cardenal, *La santidad ...*, op. cit., p. 103.

⁶⁸ Prologo di J. C. Urtecho a *Epistola a ...*, op. cit., p. xii.

⁶⁹ Prologo di E. Cardenal a *Antología de poesía primitiva*, Madrid, Alianza Tres, 1979, p. 9.

5. - *Vuelos de Victoria* (1983): *dall'evocazione del sogno al sogno realizzato.*

Comparata con l'intensa attività precedente, la produzione artistica di Cardenal, dopo il 1975, subisce un rallentamento, dovuto all'accrescersi degli impegni politici del poeta. In quegli anni — lo si ricorda — la comunità di Solentiname venne distrutta ad opera della *Guardia Nacional* di Somoza e a Cardenal fu assegnato, dal F.S.L.N., il compito di mobilitare la solidarietà dei paesi stranieri verso la lotta di resistenza alla dittatura. La denuncia delle atrocità del regime somozista impegnò tutte le energie di Cardenal che, dopo l'instaurazione della Giunta di Ricostruzione Nazionale (1979), ad opera del Fronte Sandinista e di altre forze democratiche, verranno dirette alla partecipazione, in quanto Ministro della Cultura, al lungo e difficile lavoro di ricostruzione di un paese sconvolto ed estenuato da una quarantennale tirannia.

È di questi anni la composizione di alcune liriche che verranno successivamente raccolte in un libro, *Vuelos de Victoria*, tradotto e stampato anche in Italia, nel 1984⁷⁰. La collezione, che come osserva Melis nell'introduzione « tende a configurarsi come una vera e propria riscoperta del proprio Paese » da parte del poeta⁷¹, comprende poemi scritti prima della vittoria della lotta di resistenza e poemi scritti dopo questo avvenimento che segna, com'è ovvio, un grosso cambio di clima politico e sociale in Nicaragua.

Nelle liriche precedenti il 1979 ricompare il consueto repertorio tematico organizzato nei moduli tradizionali: la rappresentazione di una natura (« triste como el canto de las cocorocas ») offesa e mortificata da un potere feroce e beffardo (« Somoza sonreía en un retrato como un anuncio / de Alka Seltzer ») è sublimata nella possibilità di riscatto che il poeta « legge » già insito nella natura stessa (« Ya están cantando los gallos »), alleata e complice dei piccoli grandi gesti di eroismo quotidiano del popolo nicaraguense e dei combattenti sandinisti (« barbudos, borrosos en la niebla / rápidos / pasando un arroyo / ocultos en la milta / apuntando / como pumas / ... / con sus mochilas / subiendo una montaña / con cantos de dichosos fui »).

Nucleo semantico dei quattro poemi composti prima della sconfitta

⁷⁰ E. Cardenal, *Voli di vittoria*, Assisi, Cittadella Ed., 1984, Introduzione a cura di Antonio Melis.

⁷¹ *Ibidem*, p. 7.

del regime somozista è l'inesauribile aspirazione verso la costruzione di un nuovo orizzonte politico e un avvento di liberazione per milioni di nicaraguensi dove sia possibile, secondo l'espressione di un bambino di Solentiname⁷² che « todos los niños van a estar en la escuela, ni uno solo se va a quedar sin ir ». Il messaggio poetico di Cardenal è carico di queste concrete speranze che ne riflettono la concezione finalista della storia, dove ' punto finale ' non può essere che la comunione di tutti gli esseri umani, di cui è già, preannuncio e simbolo, l'armonia che governa il mondo naturale e l'intero universo.

Nella lirica *En el lago* l'apertura eufonica (« El cielo negrísimo con todas sus estrellas ») già contiene il movimento dialettico su cui si svilupperà il poema: la contrapposizione luce/tenebre. Immediato è il rimando al motivo evangelico della luce come dimensione della salvezza e delle tenebre come espressione del « mondo », comune anche alla letteratura dei grandi mistici spagnoli.

Le immagini ci restituiscono una realtà di forti contrasti: da un lato il cosmo, e il suo postulato di infinitezza e immensità, dall'altro la tremenda condizione di un popolo oppresso, con il correlato di torture e atrocità:

Vengo de ser interrogado por la Corte Militar
y pienso en los inmensos mundos sobre nosotros
una sola galaxia
(si la Tierra fuera como un grano de arroz
la galaxia sería como la órbita de Júpiter)
Y pienso en el compañero 'Modesto' en la montaña:
de origen campesino: no se sabe su nombre.
Luchan por cumplir nuestro destino en la galaxia.
Y en los campesinos colgados de las muñecas
arrastrados de los huevos.
Un niño de 8 años degollado, dicen los capuchinos.
Los prisioneros metidos en letrinas comunales
unos sobre otros, mujeres, niños, ancianos.
Y esos luminosos mundos
la sociedad de las estrellas
en torno a nosotros⁷³.

⁷² La frase è contenuta in un piccolo volumetto, *Nostalgia del futuro*, splendidamente illustrato, dove sono raccolte testimonianze dei membri della comunità di Solentiname, prima della sua distruzione. Il libro è stato recentemente ripubblicato, in due edizioni (1982 e 1984) a cura dell'Editorial Nueva Nicaragua e delle Ediciones Monimbó, Managua.

⁷³ E. Cardenal, *Voli di vittoria*, op. cit., p. 26.

L'immagine della terra « como un grano de arroz » rimanda a quella già vista in *Coplas*: « todo el cosmos en una gota de rocío », mentre la descrizione « espressionista » di certe scene tragicamente frequenti in quegli anni, trova numerosi antecedenti in opere già analizzate nel presente studio (*Canto Nacional*, *Hora 0*, *Oráculo sobre Managua*), costituendo uno dei temi principali dell'azione di denuncia del poeta nicaraguense.

Il poema prosegue utilizzando il contrasto tra l'armonia dell'universo celeste e lo squilibrio della società umana, avvolgendosi intorno all'asse centrale della necessità di una trasformazione (di cui partecipa anche il riferimento autobiografico) che restituisca all'umanità la dimensione della luce primeva da cui ha avuto origine:

Fui llamado a la Corte
y cumplí tu voluntad.
Miro las estrellas y digo:
he cumplido tus mandatos.
En nuestro pequeño rincón, la revolución planetaria
una humanidad sin clases
aquello
por lo que gira el planeta alrededor del sol.
¡La unificación
del universo!
Y las 'tinieblas exteriores':
¿los espacios inter-estelares?
Todo es movimiento
hágase tu voluntad
así en el planeta como en las galaxias⁷⁴.

Il poeta rende esplicita la sua professione di fede (« hágase tu voluntad ») simmetrica alla sua concezione scientifica evolucionista di derivazione teilhardiana. Come per il filosofo francese, anche per Cardenal al processo di « unificación del universo » corrisponde l'espansione del « Corpo mistico », quale « omnipresencia que obra sobre nosotros... inmensidad divina que se ha transformado para nosotros en omnipresencia de cristificación »⁷⁵. *En el lago* è nuovamente una formalizzazione delle idee teologiche e scientifiche del poeta, sullo sfondo di una espe-

⁷⁴ Ivi, p. 28.

⁷⁵ Teilhard de Chardin, *El medio divino*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 103.

rienza personale diretta che, al condividere il destino di un popolo oppresso, acquista valore universale e paradigmatico.

In questo poema, come in tutti gli altri che compongono la raccolta, gli artifici stilistici sono ridotti all'essenziale, quasi che tanta tragedia e tanto dramma non possano essere espressi che nell'asciuttezza di dati e di rimandi, alimentandosi unicamente del profondo idealismo che il poeta infonde ad ogni elemento della realtà che vive.

Estrema condensazione, anche sintattica (l'ellissi dei verbi), enorme preponderanza del sostantivo e riduzione dell'aggettivo (raramente impiegato come epiteto, quasi sempre in funzione semantica: *cielo negroísimo, luminosos mundos, pequeño rincón*), evocazione sinestetica della realtà (colori, odori, sensazioni), ricchezza e varietà del lessico, pur nella dimensione di costante colloquialità del verso (uso di parole familiari accanto a termini tecnici e scientifici); sono questi i tratti fondamentali dello stile che caratterizza queste ultime composizioni di Cardenal.

La seconda parte della raccolta, *Dopo la vittoria*, si apre con un poema dal titolo significativo: *Luces*.

Come segnala Melis nell'introduzione, uno dei motivi conduttori del libro è la « dimensione aurorale di rigenerazione »⁷⁶ che si fa, ovviamente, più netta e precisa nelle liriche che celebrano l'avvento delle speranze coltivate in tanti anni di lotta.

La Via Lattea guida la rotta dell'aereo che riporta in patria il poeta dopo una lunga lontananza. Il montaggio del poema è visivo, quasi cinematografico e non è alieno da una certa *suspence*:

Aquel vuelo clandestino de noche
 Con peligro de ser derribados. La noche serena.
 El cielo lleno, llenísimo de estrellas. La Vía Láctea
 clarísima tras el grueso vidrio de la ventanilla,

 El pequeño avión volando bajo y volando lento.
 Primero las luces de Rivas, tomada y retomada por los sandinistas,
 ahora a medias en poder de los sandinistas.
 Después otras luces: Granada, en poder de la Guardia
 (sería atacada esa noche).
 Más allá un resplandor: Managua. Lugar de tantos combates⁷⁷.

⁷⁶ E. Cardenal, *Voli di vittoria*, op. cit., p. 7.

⁷⁷ Ivi, p. 36.

L'elenco delle città non ha, com'è ovvio, soltanto un valore descrittivo: ogni luogo è 'connotato' dalla memoria del poeta che ne ricorda la storia durante la lotta di resistenza e concorre a definire una 'nuova' geografia, dove ogni località sta a significare molto più di un nome su di una mappa. Cardenal ricostruisce quindi una topografia: è il primo passo, esistenziale, oltre che lirico, di un processo con cui il poeta e l'uomo familiarizzano con uno spazio — geografico e umano — da cui per lungo tempo sono stati estraniati. Giustamente quindi *Luces* è stato definito « la lirica della riappropriazione del paese liberato »⁷⁸.

Nella scena finale il timore per l'incertezza della sorte non può trattenere l'esplosione d'amore verso la terra riconquistata e verso i compagni di tante battaglie:

El avión bajando
 Es el momento de mayor peligro, la aviación enemiga
 puede estar esperándonos sobre este aeropuerto.
 Y ya las luces del aeropuerto.
 Estamos en tierra. Salen de la oscuridad los compas verde-olivo
 a abrazarnos.
 Sentimos sus cuerpos calientes, que también vienen del sol,
 que también son luz.
 Es contra las tinieblas esta revolución⁷⁹.

Il poeta si serve nuovamente della simbologia cristiana per descrivere sensazioni personali, quasi a voler sublimare la materialità di un contatto fisico in una dimensione immediatamente ideale: così i *compas*, nella trasfigurazione lirica, divengono i « figli della luce » o, con un richiamo alla religione incaica, *los hijos del Sol*, e Cardenal con un'unica immagine sincretica (tradizione evangelica più credenza incaica) ci restituisce, metaforicamente, un mondo dove finalmente possano armonizzarsi i differenti sostrati culturali senza « colonialismi » di sorta.

La chiusa del poema (« Era la madrugada del 18 de julio. Y el comienzo / de todo lo que estaba por venir ») è preludio dei successivi, tutti variamente ispirati all'opera di ricostruzione del paese.

Così nella lirica *Ocupados* Cardenal ritrae i difficili compiti di un governo appena costituito, evidenziandone nel contempo la dimensione di urgenza delle realizzazioni (*rápido, rápido hay que nombrar nuevos jueces / rápido reparar las carreteras* »); in *Nueva Ecología* denuncia la

⁷⁸ Ivi, p. 8.

⁷⁹ Ivi, p. 38.

violenza di un potere dispotico esercitato, oltre che sul popolo, anche sulla natura (« los somocistas también destruían los lagos, ríos, y montañas »); in *Llegaron las del Cuá* ci restituisce l'immagine del riscatto del popolo contadino dopo anni di terrore (« Llegaron vestidas humildemente / con un cartel que decía: ¡Las mujeres del Cuá, Presente! ») e in *Fundación de la Asociación Latinoamericana para los Derechos Humanos* riprende la tematica dell'unione nell'evoluzione, nella cui prospettiva interpreta tutti gli avvenimenti della vita quotidiana, anche i più minuti dettagli (« En la sala sólo hay Uno / en muchos asientos, levantándose aquél / sacando un cigarrillo el otro / este otro fotografiando a los demás »).

Vi è più di un parallelismo tra le poesie di 'prima della vittoria' e le successive. La simmetria non è accidentale. La valenza profetica della poetica cardenaliana è qui riaffermata al comporre, nel periodo successivo al 1979, veri e propri contrappunti lirici a temi e motivi già trattati in precedenza.

La complementarietà di queste opere e i rimandi reciproci non possono certo sfuggire. *Alba*, con l'incitamento a sollevarsi e a ribellarsi (« Levántate Pancho Nicaragua, cogé el machete / hay mucha yerba mala que cortar / cogé el machete y la guitarra ») trova eco e compimento in « La mañanita » (« Ahora sí fue el amanecer, Pancho Nicaragua / todo está iluminado / alrededor de este rancho / La tierra y el agua. Lo podés ver ») e lo stesso avviene per *Las campesinas del Cuá* dove all'angoscia dei giorni terribili di persecuzioni e vessazioni (« Muchos han oído estos gritos del Cuá / gemidos de la Patria como de parto ») corrisponde il sollievo per la liberazione avvenuta (« Hasta que triunfó la revolución de los muchachos. / Entonces fue como que les quitaron una capucha »).

Ancor più evidente la geometria di *Llegada e Otra llegada*. Il finale della prima lirica, che chiude una sorta di sogno ad occhi aperti (la patria finalmente liberata), è all'insegna della cupezza, appena rischiarata dalla apparizione di un 'segnale' (lo sguardo del poliziotto della Dogana) di cui si alimenta la speranza del poeta:

Y ahora voy a ir hacia la tenebrosa ciudad arrasada
donde todo sigue igual y no pasa nada pero he visto
los ojos de él y me ha dicho con los ojos: 'Compañero' ⁸⁰.

⁸⁰ Ivi, p. 24.

Ben diversa la chiusa di *Otra llegada*: L'atmosfera è luminosa, riprende il movimento, anche nella distribuzione dello spazio tipografico — prima uniforme, quasi oppressivo — riprende lo stile anaforico (y... y... y... y) a sottolineare il crescendo, anche emozionale, che sottintende alla scena descritta:

El avión lleno de comandantes guerrilleros.
Y ahora el bajarse sin temor
(y por cierto que no andábamos pasaporte)
y llegar a Migración, y llegar a Aduana,
y que le digan a uno: 'Compañero' ⁸¹.

Visión de la ventanilla azul è un'esplosione di colori: la terra liberata emana radiazioni cromatiche, l'azzurro con tutta la sua valenza simbolica, non solo nell'iridologia, ma anche nella storia della letteratura nicaraguense (come non ricordare l'*Azul* dariano che diede inizio al modernismo?) è il colore che meglio metaforizza il giorno nuovo, l'avvento di una nuova era:

En la ventanita redonda, todo es azul,
tierra azulosa, verde-azul, azul
(y cielo)
todo es azul
lago y lagunas azules
volcanes azules
mientras más lejos la tierra más azul
islas azules en lago azul.
Este es el rostro de la tierra liberada ⁸².

Nel precedente poema *Vuelo sobre la patria sin escala*, l'azzurro era invece simbolo doloroso, penoso rimpianto dell'esiliato che sorvola la sua patria (« la amada azul ») con accorata nostalgia:

El exilado mirando la patria.
Allí tras el vidrio.
Pero entre yo y mi tierra hay un abismo.
Mi tierra en guerra. Fue después de lo de septiembre.
Yo volando a un Congreso de la Internacional Socialista en Lisboa
a gritar por la amada azul que desde las nubes estaba viendo ⁸³.

⁸¹ Ivi, p. 40.

⁸² Ivi, p. 92.

⁸³ Ivi, p. 30.

Un altro dei temi ricorrenti nella raccolta, e dove forte ricompare la carica ideale e 'sublimale' del poeta, è quello del volto umano. In *Visión de un rostro* l'individualità, pur conservando l'irriducibilità della propria singolarità (« cada boca sonriente distinta, cada nariz diferente »), diviene una tessera del mosaico collettivo (« Y ví de pronto desde la tribuna un solo rostro / con millares de sonrisas y millares de pares de ojos »), trasfigurata e sussunta nella già ricordata immagine ecclesiale del 'Corpo mistico' (« Un Rostro de rostros, un Cuerpo de cuerpos »).

Uguale procedimento troviamo in *Misa ecuménica en Düsseldorf*: nella visione del poeta le migliaia di volti si fanno uno (« Y todos sonrientes, tantas sonrisas juntas / como un sólo rostro sonriente / Un rostro de 2.000 rostros »), distinti ma accomunati dalla medesima origine (« Este es el ser social que Dios creó en el principio, pienso yo, / social y uno / ' varón y mujer lo creó ' ») mentre in una lirica di recente pubblicazione, *Aparición en Hamburgo*⁸⁴, il trattamento del tema assume connotazioni fortemente distinte al soffermarsi, con struggente nostalgia e tonalità vivacemente erotiche (accenti decisamente insoliti nella poetica cardenaliana), sulla comparsa, gravida di vivissimi ricordi, di un volto tra la folla:

1.000 personas oyendo mi poesía
 y 300 en la calle por no caber en el local

 te vi,
 pelo corto, despeinado un poco,
 la de ojos color de uva moscatel
 y a veces color de océano en alta mar
 o tal vez entre verde y azul tierno
 (y era como si el cielo me mirara),
 la misma boca aquella,
 boca que en mi boca yo bebí,
 muchacha de 18 años otra vez,

 la que yo solté para abrazar lo Invisible,
 mi lindo ex-querubín que yo besé tanto pero no lo suficiente,
 boca que bebí
 labios levemente risados
 por sonrisa,
 pupilas de pronto turbadas de lascivia
 angelical,

⁸⁴ E. Cardenal, *Aparición en Hamburgo*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, Año VI, n. 288, 21 dicembre 1985.

como aquel lúbrico ángel
 más lúbrica por carnal que por ángel,

 Era como si otra vez la perdiera
 como si otra vez se me diera y otra vez la entregara.
 Una renuncia que fue dura
 y aún dura, era de una vida entera,
 y ahora otra vez la renuncia,
 tan pasajera esta vez,
 pero aún así dura, dolorosa,
 entre los aplausos de las sombras.

È certo che qui non di sublimazione lirica si tratta, né di trasfigurazione messianica, bensì di ritratto vivo, palpitante, « emozione ricordata in tranquillità » certo, ma ancor carica di passione e partecipante di un acuto sentire, dove il delicato ritmo della descrizione iniziale si fa tumultuoso nell'evocazione dell'amata, così ' contemporanea ' nella sensazione, così inesorabilmente lontana nel tempo e nello spazio.

Con *Aparición* Cardenal ci consegna un poema dagli accenti imprevedibili e singolari, quasi un ritorno a certe tonalità tipiche delle prime opere giovanili, pur nella rivisitazione della maturità, a conferma che l'ispirazione lirica, se misurata sulle lunghe distanze e nella solidità dell'esperienza acquisita, niente ha da temere e tutto può concedersi.

6. - Quetzalcóatl (1985): ultimo quadro della ' trilogía india '.

Questo lungo poema, pubblicato nel 1985 in edizione raffinatamente illustrata quale omaggio ai sessant'anni del poeta⁸⁵, chiude il ciclo delle opere dedicate alle civiltà precolombiane.

L'attenzione di Cardenal verso il personaggio di Quetzalcóatl non è di certo recente. Già nel 1966 il poeta vi aveva dedicato due articoli (*Quetzalcóatl* e *La religión de Quetzalcóatl*)⁸⁶ e, a testimonianza del costante interesse verso le culture originarie di tutto il mondo, restano

⁸⁵ E. Cardenal, *Quetzalcóatl*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua-Ediciones Monimbó, 1985. Recentemente è stato pubblicato in Italia da Mondadori con il titolo *Quetzalcóatl - Il Serpente piumato*, Milano 1989, con una prefazione di Padre David M. Turoldo e una postfazione di G. Tognoni.

⁸⁶ E. Cardenal, *Quetzalcóatl*, in « Cultura », 1965, n. 37, pp. 121-127 e *La religión de Quetzalcóatl*, in « Zona Franca », 1966, n. 40, pp. 2-6.

i suoi numerosi articoli sulle civiltà indigene pubblicati in questi anni ⁸⁷, nonché la già citata raccolta di poesie primitive, a cui l'autore ha premesso una suggestiva introduzione.

Già si è rilevato, nelle prime due opere che compongono questa trilogia, come Cardenal posseda una chiave di lettura delle culture indigene volta a rivalutarne quell'aspetto di cui egli avverte maggiormente l'assenza nella società attuale e cioè la dimensione spirituale.

Nel 1956, in una lettera a proposito delle sue ricerche sui miti precolombiani, scriveva:

Y aquí, al Amazonas, venimos a buscar a América, y al hombre de América, América antigua, que es para mí la América del futuro. Venimos a buscar indios, mitos, sueños. Y a Dios... ¿Por qué no vamos a hablar un poco con los indios para que nos den mitos y sueños y espiritualidad y fe? Tal vez entonces tendremos algo que cantar ⁸⁸.

Per Cardenal la storia scientifica, di per sé, non è sufficiente a darci il quadro completo di una civiltà: la sua tensione è verso una reinterpretazione del fatto storico in grado di restituirci tutta la complessità del 'dato', integrandolo di tutti quegli aspetti (*sueños, mitos, espiritualidad, fe*) trattati come particolari curiosi o dettagli secondari da una storiografia occidentale spesso eurocentrica ed egemonica.

Ma l'operazione di Cardenal non si ferma qui: al rivalutare in modo complessivo queste culture, esaltandone le valenze più direttamente contrastanti con la nostra civiltà, l'autore intende indicarne la possibilità di una rivisitazione che non si limiti alla semplice curiosità archeologica, bensì crei le premesse per una 'ricomposizione' culturale del popolo mesoamericano attraverso l'integrazione della antica radice indigena.

Nel suo famosissimo libro *Les damnés de la terre*, Frantz Fanon al riguardo osservava:

⁸⁷ Si elencano qui alcuni degli articoli pubblicati da Cardenal sui temi di cui trattasi: *El cielo de los indios cuna*, in « Arco », 1965, n. 60, pp. 711-712; *El cielo de los indios de América*, « Américas » 1964, n. 16, pp. 23-27; *Los cunas*, in « Cultura », 1963, n. 30, pp. 50-65; *Hochitl in Cuicatl*, in « La palabra y el hombre », 1967, n. 44, pp. 665-695; *El relato de la Creación, de los indios uitotos de Colombia*, in « Revista de la Universidad de México », 1963, n. 18, pp. 28-29; *Los yaruros: el pueblo escogido*, in « Revista nacional de cultura », 1963, n. 161, pp. 273-288.

⁸⁸ Citato in W. P. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo ...*, op. cit., p. 168.

Ammetto che sul piano esistenziale, il fatto che ci sia stata una civiltà azteca non cambi molto al regime alimentare del contadino messicano d'oggi... Ma, lo si è detto a più riprese, questa ricerca appassionata d'una cultura nazionale al di qua dell'era coloniale trae la sua legittimità dalla preoccupazione, condivisa da tutti gli intellettuali colonizzati, di prendere le debite distanze dalla cultura occidentale, in cui rischiano di impantanarsi... In questa situazione la rivendicazione dell'intellettuale colonizzato non è un lusso, ma coerente esigenza programmatica⁸⁹.

La ricerca di una matrice culturale in grado di restituire dignità storica, oltre che umana, al popolo acculturato dal dominio di potenze straniere costituisce per Cardenal la traccia fondamentale che lo orienterà, a partire dai primi poemi storici⁹⁰, verso un infaticabile lavoro di riscoperta e 'attualizzazione' dei miti precolombiani, contribuendo così ad imporre la 'visione dei vinti' quale chiave di interpretazione della storia prima della conquista⁹¹.

Quetzalcóatl con la potente raffigurazione della civiltà tolteca e del suo mitico re-dio s'inscrive in questo percorso, dove Cardenal, con il preciso intento di rinnovare il presente attraverso la riscoperta del passato, raggiunge, per usare le parole di Oviedo « una visión integral de nuestra historia que culmina en una utopía posible: lo que alguna vez fue puede volver a ser »⁹².

Il poema consta di 821 versi, organizzati liberamente, sviluppati attraverso l'inserzione di numerosi frammenti extratestuali, tratti in parte

⁸⁹ Si è qui utilizzata l'edizione italiana del testo francese citato. F. Fanon, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi Ed., 1979, pp. 149-150.

⁹⁰ V. la loro trattazione al capitolo I, paragrafo 1.

⁹¹ Per un approfondimento dei problemi legati alla etnostoria e all'acculturazione delle culture indigene centro-sudamericane v. *La visione dei vinti*, op. cit.; il testo a cura di P. L. Crovetto, *Storia di un'iniquità*, op. cit., nonché l'interessante saggio di Angelo Morino, *La donna marina*, Palermo, Editore Sellerio, 1984, l'unico ad evidenziare, all'interno della storia della conquista, la presenza di una figura femminile di fondamentale importanza storica (il saggio di O. Paz, citato più avanti, pur riprendendo lo stesso tema, si sofferma più sulle sue persistenze nel sostrato culturale messicano che non sul personaggio). Utilissimi possono anche risultare il libro di A. Gerbi, *La disputa del nuovo mondo. Storia di una polemica*, Milano-Napoli, R. Ricciardi Ed., 1955 e il testo di G. Bellini, *Mondo europeo e mondo americano a confronto* (testo inedito), nonché le relazioni indigene della conquista raccolte in un unico testo da Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos*, México, U.N.A.M., 1980.

⁹² J. M. Oviedo, *Un poema necesario*, in « La Prensa Literaria », Managua, 30 novembre 1969, p. 3-B.

dalle relazioni della Conquista (in particolare le *Cartas de relación* di Hernán Cortés e la *Historia de las cosas de Nueva España* del francescano Bernardino de Sahagún), in parte da documenti originali dei popoli precolombiani (quali il *Códice Florentino* testo náhuatl contenente i racconti degli informatori aztechi di Sahagún, il *Popol Vuh*, libro sacro del popolo Maya, il *Manuscrito de Tlatelolco* conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, gli *Anales de los Cakchiqueles* testi náhuatl sulla storia dei popoli dell'altipiano messicano, la *Nueva Colección de documentos para la Historia de México* di J. García Icazbalseta) nonché da testi archeologici e storici piú recenti (specialmente gli studi di Miguel León Portilla e Angel Garibay sulla cultura e letteratura náhuatl).

L'opera può essere articolata in nove sezioni, a ciascuna delle quali corrisponde la trattazione di un particolare aspetto dell'unico tema su cui si sviluppa, e cioè la civiltà tolteca e il personaggio storico-mitico da cui prende il titolo, il re-divinità Quetzalcóatl.

La prima sezione si apre su questa leggendaria figura del re di Tula, figlio del primo capo tolteca Mixcoatl. Topiltzin («nostro principe») Quetzalcóatl, che visse nella seconda metà del nono secolo d. C., guerriero ostile ai sacrifici cruenti, gran sacerdote del dio Quetzalcóatl (il cui culto era sorto verso il secondo o terzo secolo della nostra era) fu protagonista di una lotta intestina con il gran sacerdote delle tribù del Nord, Tezcatlipoca («specchio che fuma»), cultore dell'omonimo dio, protettore dei giovani guerrieri, esaltatore della violenza e dei sacrifici umani.

Il poema dà ragione di questo conflitto e di questo mito, intrecciandone la figura umana di sovrano illuminato con la divinizzazione che sorse dopo la sua fuga seguita alla sconfitta con l'avversario:

Jamás quiso matar en sacrificio a los toltecas
 porque amaba a sus vasallos como a hijos.
 Los de Cholula deben a él sus leyes y sus ritos.
 Su calendario.
 Enseñó la metalurgia en Cholula.
 Cholula, la ciudad de la paz.
 Donde las naciones enemigas hacían la paz.

 Enseñó a cantar.
 A tener bondad en el corazón y a cantar.
 Cualí in iyolo: bondad en el corazón.
 Una ética social.
 Les enseñó que enseñaran a hacer sabios los rostros.

Una gran tradición humanista.

‘ Quetzalcóatl nada exige

sino serpientes, sino mariposas,

que vosotros debéis sacrificarle ’

El nunca permitió los sacrificios humanos.

Pero al fin tuvo que huir Quetzalcóatl

Quedó sólo su recuerdo y la esperanza de que volviera⁹³.

Ha qui inizio la trasfigurazione mitica del personaggio storico. Nella seconda sezione, attraverso la narrazione delle vicende del popolo Tolteco, la cui civiltà e le cui splendide realizzazioni artistiche contrassegnarono larga parte delle culture messicane prima della conquista, Cardenal ci restituisce l'immagine di un popolo pacifico e cultore delle arti (« cuando decían toltecas / querían decir artistas perfectos ») in opposizione alle tribù militariste e incolte insediatesi successivamente (chichimechi e aztechi), da cui verrà sopraffatto e disperso. La civiltà tolteca giunta al suo massimo splendore scompare per ragioni tuttora sconosciute (effetto congiunto delle lotte intestine e dell'avvento di effimeri invasori? calamità naturali o discordie interne?) e Cardenal ne dà un'interpretazione lirica al rappresentarci l'esodo del popolo tolteco al seguito del re Quetzalcóatl scacciato dagli avversari:

Y salieron de Tula siguiendo a Quetzalcóatl

La repentina despoblación de ciudades aún sin ser explicada!

Ciudades santas que surgen y se hunden en Mesoamérica

como la estrella Quetzalcóatl⁹⁴.

La metafora dell'esodo si completa con la trasfigurazione di Tula, capitale del regno tolteca, in una sorta di Gerusalemme indigena, della quale i reperti archeologici non possono dare testimonianza alcuna, perché — dice l'autore — i « miti non lasciano rovine ».

E su questa mitizzazione si costruisce la terza sezione del poema: Tula/Tulan assurge, nella trasfigurazione simbolica, a Gerusalemme indigena, città perfetta, capitale spirituale del Centroamerica di cui Quetzalcóatl, gran sacerdote del culto al dio incruento, era signore terreno e proiezione mitica:

⁹³ E. Cardenal, *Quetzalcóatl*, op. cit. (non esiste numerazione delle pagine).

⁹⁴ Ivi.

Tolan centro del mundo y centro del cielo,
 en especial del cielo nocturno.
 Sobre ella brillando las estrellas como modelo celeste.
 La ciudad del orden cósmico.
 Agricultura, cultura, culto
 en Tolan un todo armónico.
 Dios Quetzalcóatl y héroe cultural Quetzalcóatl,
 creador de la vida, el dios,
 y organizador de la sociedad el héroe.
 La sociedad de Mesoamérica como una copia de la del cielo⁹⁵.

La tecnica contrastiva, tipica della stilistica cardenaliana, ci restituisce un'immagine di città santa dove principio ordinatore è la dimensione religiosa e forte echeggia l'opposizione con la metropoli odierna, informata ad una logica terrena e di guerra (« No tenía cuarteles / no encuentran armas los arqueólogos »).

Nella quarta sezione, il tema della città sacra si sviluppa ulteriormente e a Tula si sostituisce Teotihuacán, la città degli dei (insediamento più antico che raggiunse la massima espansione dal terzo al sesto secolo d. C.), dove il culto a Quetzalcóatl eresse templi di straordinaria fattura e dalle profonde suggestioni simboliche:

Por primera vez en Teotihuacán, la primera Tolan,
 la sonrisa de Quetzalcóatl.
 La pirámide era una montaña sagrada.
 Una réplica de la pirámide del cielo
 donde el sol asciende y descinde.
 El templo de Quetzalcóatl
 en el centro de Teotihuacán
 que era el centro de Mesoamérica que era el centro del mundo⁹⁶

Il poeta esalta la concezione teocentrica delle città sacre della cultura tolteca e di cui gli aztechi, popolo nomade e guerriero, già non conservavano più memoria. Con un'efficace immagine (« Ahora el guía se despide / donde están las ventas de antigüedades falsas / y el viento avienta plásticos de un pic-nic ») ci rimette non tanto alla caducità propria di tutte le cose umane, bensì alla degenerazione consumistica insita nella cultura della civiltà moderna.

La quinta e sesta parte del poema trattano della deca-

⁹⁵ Ivi.

⁹⁶ Ivi.

denza della città sacra. Con la scacciata di Quetzalcóatl, Mosé indigeno (« el que comandaba los éxodos, / el que fundó las ciudades ») la civiltà tolteca cadrà nel militarismo e nella dittatura e il suo popolo si disperderà fino a raggiungere, nelle peregrinazioni piú estreme, anche il Nicaragua (« también otra Tolan en Nicaragua ») nella cui fonetica lascerà influenze tuttora presenti (« toltecas que no pronunciamos la 'tl' ») e nella cui cultura resta tuttora traccia degli antichi miti (« En el Aeropuerto Internacional Augusto C. Sandino / entre banderas roji-negras / el Avión Presidencial mexicano QUETZALCÓATL »).

La settima parte riprende il mito del re tolteco nella sua versione maya (nella cui tradizione religiosa assunse il nome di Kukulcán) e ne segue l'itinerario attraverso i reperti archeologici di varie città (Chichén Itzá, Mayapán) la cui decadenza (e il relativo declino della divinità tolteca) ha inizio con la dinastia Cocom (XII-XIII sec. d. C.).

Nell'ottava sezione si narra della fondazione della città sacra azteca, Tenochtitlan (1325) e della sopravvivenza del mito di Quetzalcóatl accanto a quello del dio guerriero Huitzilopochtli. Cardenal dà ragione del conflitto tra gli adoratori delle due divinità, rappresentanti di due caste all'interno della società azteca, quella belligerante e militarista dei guerrieri (devota al culto del « colibrí del Sud ») e quella dei sacerdoti, « los tlamatimines » (devoti al culto del « Serpente piumato »). Il contrasto è efficacemente reso attraverso la rappresentazione delle distinte modalità del culto: nel primo predomina una religione completamente asservita al potere, mentre nel secondo sopravvive la tradizione umanista degli antichi toltechi:

En honor de Huitzilopochtli.

Aunque no importaba nada mítico, sólo lo político.

Los sacrificios de cautivos expandían las fronteras.

Ensanchaban Tenochtitlan.

Pero había una contradicción interna: los tlamatimines.

Por un lado la mitología oficial

y por otra los tlamatimines. Los seguidores de Quetzalcóatl.

Preservaban la tradición luminosa

en las bibliotecas de sus libros de pinturas.

Y en el pueblo se mantenía viva la doctrina ...⁹⁷.

Nettissima appare la contrapposizione tra le due concezioni religiose e altresì chiara risulta l'allusione alla situazione attuale della Chiesa cattolica (« era entre los aztecas una Teología de la Liberación / Quetzalcóatl ») mentre il simbolismo che ha percorso tutto il poema, Quetzalcóatl/Cristo, si afferma qui in tutta la sua evidenza.

La nona e ultima sezione riferisce del tragico inganno a cui andò incontro Moctezuma II all'interpretare l'arrivo degli spagnoli come il compimento della profezia del ritorno del dio tolteca:

Así él creyó, él pensó
que el señor Cortés era Quetzalcóatl.
El no vino con los españoles de color de cal.
Un viento cortante como la obsidiana sopló con la conquista⁹⁸.

È probabile che Moctezuma, adoratore di Huitzilopochtli e di Tezcatlipoca ai quali, secondo quanto testimoniato dai cronisti spagnoli « sacrificava tutti i giorni dei fanciulli per ottenere l'ispirazione su quanto avrebbe dovuto fare nei nostri confronti »⁹⁹ fosse assediato dal senso di colpa per il tradimento del dio incruento (« Moctezuma tenía una mala conciencia ») di cui, oltre ad averne abbandonato la dottrina, usurpava il trono. Moctezuma soccomberà agli spagnoli, Quetzalcóatl no, e la sua esistenza, sia storica che mitica, resterà sedimentata nell'inconscio e nella cultura dei popoli mesoamericani: il poema di Cardenal vuole essere ricostruzione lirica di questo mito e della sua persistenza nella storia.

Già si è detto della analogia, per dottrina e ispirazione, della divinità tolteca con il dio cristiano.

Qui però occorre evidenziare una fondamentale differenza: mentre nel cristianesimo si tratta di una divinità incarnatasi, qui è l'uomo storico che, sottraendosi ad un potere degenerato, si sublima in un dio, percorrendo, simbolicamente, un viaggio che lo porterà verso la perfezione soprannaturale (rappresentata dalla creazione del « Quinto Sol »).

Osserva al riguardo Laurette Séjourné:

(Quetzalcóatl) è il primo uomo che si muta in dio: è la formula di questa impresa che costituisce il suo insegnamento. Non è dunque una divinità dispensatrice di grazia, ma un mortale che scopre tutta la dimensione umana e trasmette

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ Bernal Díaz del Castillo citato in T. Todorov, *La conquista dell'America*, op. cit., p. 88.

la sua scoperta ai suoi simili ... Lungi dall'implicare una rivelazione divina, il messaggio di Quetzalcóatl sembrerebbe dunque ispirato a una visione in cui l'uomo è contemporaneamente spirito e materia¹⁰⁰.

Quetzalcóatl è raffigurato come un serpente con le piume e tale è il significato del suo nome. Non può di certo sfuggire il simbolismo connesso a tale iconografia: l'ibridazione del rettile con l'uccello rappresenta la rottura dell'ordine naturale ma anche il tentativo di congiungimento della terra col cielo, della materia con lo spirito.

Non a caso Quetzalcóatl era anche descritto come « Dios de los vientos » (in náhuatl, *Ehecatl*). Così infatti lo presenta Bernardino de Sahagún:

Este Quetzalcóatl, aunque fue hombre, teníanle por dios y decían que barría el camino a los dioses del agua y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y por esto decían que Quetzalcóatl, dios de los vientos, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que viniesen a llover¹⁰¹.

Dio della pioggia e della fertilità, principio di vita che si confonde nel culto maya con la « Pareja Creadora Ometéotl », Quetzalcóatl è anche rappresentazione dell'uomo che sacrifica la propria vita per gli altri, che rinuncia alla lotta di potere per avventurarsi in un cammino di ricerca spirituale, è storia e profezia al medesimo tempo. Sottolinea Octavio Paz:

Quetzalcóatl-Nanauatzin es el dios-sol de los sacerdotes, que ven en el autosacrificio voluntario la más alta expresión de su doctrina del mundo y de la vida: Quetzalcóatl es un rey-sacerdote, respetuoso de los ritos y de los decretos del destino, que no combate y que se da la muerte para renacer¹⁰².

In questa prospettiva l'analogia con il Salvatore cristiano si fa più chiara e si delinea maggiormente l'intento di Cardenal: si tratta di una ricerca sincretica fra tradizione mitica precolombiana e dottrina cristiana volta a restituire al popolo mesoamericano la possibilità di una dimen-

¹⁰⁰ L. Sejourne, *America precolombiana*, Milano, Ed. Feltrinelli, 1971, p. 286.

¹⁰¹ Citato in *Cronisti delle Indie, Messico e Centroamerica*, a cura di Silvana Serafin, Milano, Cisalpino Goliardica Ed., 1983, p. 226.

¹⁰² O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de cultura económica, 1982, p. 86.

sione religiosa che non ne snaturi la cultura originaria, ma anzi la assuma pienamente nelle sue valenze piú genuine.

L'operazione è quindi lirica, storica e, piú in generale, culturale e anche il mezzo lirico vi si adegua. Il tono è didattico e spesso la voce poetica, conscia del proprio compito di ri-creazione della storia di un popolo e della conservazione del suo mito piú autentico, si fa solenne e celebrativa, ma non per questo esente da forti accenti espressivi. È il caso di quando si carica di nostalgia al restituirci l'immagine del re dio e civilizzatore oppure utilizza alcuni ricorsi stilistici propri della lirica náhuatl quali la ripetizione di alcune parole-chiave che fungono da trama lirica (le *palabras broches* secondo Garibay) o, ancora, quando assume il ritmo e il tono semiepico delle composizioni náhuatl inneggianti ai sovrani quali il *Canto de Moctezuma*¹⁰³.

Quetzalcóatl è l'ultima fatica di Cardenal in ordine alla riappropriazione delle tradizioni precolombiane, di quella « prima radice », per usare l'espressione di Simone Weil, a cui il poeta costantemente ritorna, di quel mondo, rappresentato dalle civiltà indigene americane con la loro straordinaria ricchezza culturale e simbolica, che continua ad essere fonte e alimento della sua ispirazione lirica.

¹⁰³ Per l'approfondimento di questo aspetto della cultura náhuatl v. A. M. Garibay, *Historia de la Literatura Náhuatl*, México, Editorial Porrúa S. A., 1953, specialmente il primo capitolo, pp. 59-105.

•

Non rintracciamo nella sua poetica — e l'analisi delle opere ha provato a dimostrarlo — l'inclinazione all'artificio linguistico o la ricerca della preziosità stilistica o ancora, l'esplorazione sperimentalistica. Il lemma avanguardista *épater le bourgeois* Cardenal lo raggiunge attraverso la tecnica poundiana della « presentazione oggettiva della cosa », dove la « cosa » è rappresentata da una realtà così carica di tragedia — il Nicaragua afflitto dalla tirannia — che scandalizza e sgomenta per il fatto stesso di esistere.

Poesia dalle molte voci e pronunce (da quella della giovinezza ancora intrisa di nerudismo a quella martellante e incisiva della maturità fino alle tonalità pacate, quasi ieratiche, degli ultimi anni), la sua lirica ha saputo esplorare le possibilità ritmiche alternative alla melodia, organizzandosi sempre — nell'orientare il lettore all'impatto con la situazione extra-linguistica — sulla base della sua dimensione 'referenziale', nella convinzione profonda che la realtà effettuale è 'in sé' portatrice di messaggi autonomi.

Quindi 'mimesi' del reale, sua obiettiva rappresentazione, esaltazione della funzione 'comunicativa' del linguaggio, ma anche voce lirica appassionata e apologetica, grido di denuncia che raggiunge l'incan-

descenza, slogan ad effetto, motto sapienziale ed aforistico: i principi della poetica cardenaliana si strutturano su elementi semplici per lessico e sintassi, ma organizzati in una dinamica di costante arricchimento per la continua moltiplicazione dei dati, dove la riproposizione di un campo del concreto e possibile, luogo dell'azione umana a tutti accessibile, sempre sottintende, nella inesauribilità dell'anelito di fede, la certezza del « lieto fine ».

Molti hanno connotato la lirica del poeta nicaraguense in termini testimoniali e sicuramente la sua è una letteratura che, secondo l'auspicio gramsciano, ha in sé « la capacità di essere un'epoca »¹: ma — vorrei azzardare — più per la forza evocativa e la realtà descritta che per la 'sensibilità' espressa nell'evocazione.

La struttura dualistica dei suoi poemi, la bitonalità della modulazione lirica al descrivere i distinti universi degli oppressori e degli oppressi (con i correlati di tenebrosità per i primi e di luminosità per i secondi), la schematizzazione verbale conseguente a tale architettura antagonistica, stanno a testimoniare di una forte connotazione idealista nella generale orchestrazione dei motivi, dove posto preminente assumono l'umanesimo socialista e il cristianesimo primitivo.

La proclamazione della possibilità di una *new epic* in presenza di una filosofia (occidentale) lacerata dal 'pensiero negativo' e la conseguente trasfigurazione sacrale dell'eroe ripropongono una concezione metafisica dell'essere che, al sottrarsi alla 'crisi del soggetto' (scoglio e aporema del pensiero contemporaneo), tutto comprende e riassume in un progetto di interpretazione del reale, dove il 'dato', sempre rinviando ad 'altro' nella rete di significatività del mondo, evoca una totalità coerente e autotelica.

Dice Lukács che l'*epos*, in quanto forma atemporale di raffigurazione del mondo, « risponde alla domanda: come può la vita acquistare essenza? »² ed è indubbio che tale interrogativo percorra anche tutta l'opera del poeta nicaraguense.

Ma non in forma problematica.

La risposta è già insita nella visione finalistica della storia che fa sì che l'universo lirico cardenaliano, all'inscriversi nell'ipostasi di un futuro di liberazione, esprima compiutezza ed organicità dove unica va-

¹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 39.

² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Garzanti Ed., 1974, p. 61.

riabile resta l'incertezza sulla misura del divario temporale che separa la tragedia dell'oggi dall'epifania del domani (e gli ultimi poemi, a « divario » colmato, esprimono proprio questa « celebrazione » del quotidiano in forma sacrale).

In questa prospettiva il tempo non è una comune successione di istanti o datazione di eventi, ma l'unità « estatica » (per riprendere un termine heideggeriano) di passato, presente, futuro, che si apre nel progetto di una umanità tesa al recupero della propria sostanza originaria, ora corrotta e arenata nelle secche della *waste land* del capitalismo.

Nell'insistenza con cui Cardenal ribadisce il suo proposito di rendere comprensibile a tutti la sua poetica, accanto all'impiego del linguaggio quotidiano e all'intento volutamente realistico di larga parte delle sue rappresentazioni liriche, v'è la determinazione a considerare la poesia come *p a r t e* di una totalità creatrice, negandole una *a u t o n o m i a*, di linguaggio e di funzione, all'interno della struttura sociale e di pensiero.

La concezione poetica cardenaliana, annullando l'opposizione funzionale tra linguaggio comune e linguaggio poetico, corre il rischio di fare assorbire quest'ultimo dalla codificazione e dall'automatismo della comunicazione, impoverendolo e reificandolo.

E però un fatto che raramente, nelle composizioni di Cardenal, si hanno delle cadute di tensione. Il rifiuto della separatezza della scrittura lirica, insieme al prometeico utilizzo dei più svariati codici linguistici, l'iperconnotazione politico-religiosa del linguaggio unita alla carica espressiva ivi contenuta, ci restituiscono una poetica « a tesi » dove l'impeto lirico, mantenendosi all'interno dell'organizzazione formale del discorso, riesce a comunicarci (nella raffigurazione di una società sfregiata dalla tirannia e dalla barbarie consumistica), l'inesauribile fascinazione della 'magnanimità' dell'ideale etico.

In questo senso la poetica di Cardenal conserva quel « più di energia » che, nella concezione poundiana, distingue la poesia dalla prosa e proprio a questo 'più' che esprime varrebbe la pena di indirizzare l'analisi critica.

Siamo invece in presenza di un apparato critico del *corpus* cardenaliano sostanzialmente occupato a indagarne tutti i possibili risvolti politici, etici o religiosi, ma poco propenso a impegnarsi sul fronte dell'analisi del linguaggio e delle sue figure retoriche, dei procedimenti narrativi e dell'ordine simbolico che la poetica del nicaraguense esprime. Si dice che a ogni autore corrisponde un certo tipo di critica: e certa-

mente inadeguato sarebbe uno studio dal titolo « La lotta di classe nella poesia di Juan Ramón Jiménez », come altrettanto fuori luogo risulterebbe un articolo che argomentasse su « Ossimoro e iperbato nella poetica di Cardenal ».

Ma certe analisi dirette alla ricerca di semplicistiche equivalenze storiche del messaggio di Cardenal hanno come esito soltanto l'appiattimento del discorso poetico e, nella rinuncia ad una lettura simbolica che, come ricorda Graciela Maturo, « permite tender un puente entre la configuración estética y la realidad »³ si risolvono, per usare un'espressione cara a Susan Sontag⁴, in una « creazione spettrale di significati ».

Il caso piú evidente mi sembra quello di Dorfman da cui, non accidentalmente, non ho tratto alcuna citazione. Nel suo lungo saggio *Ernesto Cardenal: ¿todo el poder al Dios-proletariado!*⁵ il critico cileno sovrappone la propria visione personale del mondo e della storia a quella del poeta, operando in modo apertamente aggressivo verso l'opera. Non che non si voglia render conto del contesto storico in cui si dà la critica (Cile, un anno dopo il *golpe*), ma non può il critico obbligare a 'contestualizzare' anche il suo lavoro, oltre a quello dell'artista.

Lo stesso procedimento di analisi critica, pur con le ovvie varianti, osserviamo in Farias⁶, Oviedo⁷ e Otano⁸.

Inoltre si rintraccia in questi critici la tendenza a trasformare i loro saggi in testi artistici, quasi che l'analisi — in quanto tale — del testo letterario non fosse sufficiente a dignificare il lavoro critico e si rendesse necessario esulare dai canoni dell'impianto critico per dotare di particolare 'attrattiva' il proprio testo. E ciò perché l'enfasi, essendo posta innanzitutto sul messaggio (ideologico, politico, religioso) del critico, non dell'artista, immediatamente proietta il discorso nella

³ G. Maturo, *Ermenéutica y crítica literaria*, in « Hacia una crítica literaria latinoamericana » del Centro de Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, F. García Cambeiro Ed., p. 23.

⁴ Citato in H. M. Enzensberger, *Sulla piccola borghesia*, Milano, Il Saggiatore Ed., 1983, p. 19.

⁵ A. Dorfman, *Ensayos quemados en Chile: inocencia y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1974, pp. 193-223.

⁶ V. Farias, *La poesía de Ernesto Cardenal: Historia y Trascendencia*, in « Araucaria de Chile », Santiago de Chile, n. 15 (1981), pp. 101-118.

⁷ M. Oviedo, *Ernesto Cardenal: un místico comprometido*, op. cit., pp. 29-48.

⁸ R. Otano, *Ernesto Cardenal: entre la poesía y la profecía*, in « Mensaje », Santiago de Chile, vol. XX, n. 204 (novembre 1971), pp. 544-553.

sua funzione 'fàtica', adeguandovi necessariamente anche lo stile espressivo.

In una lettera a un critico nicaraguense, Cardenal, nel 1974, ebbe ad esprimere il proprio disappunto per una critica che dava « mayor importancia política que estética »⁹ alla sua opera.

Come si è potuto notare la preoccupazione dell'autore è del tutto fondata e la sua aspirazione perfettamente legittima, non avendo egli prodotto saggi politici, bensì poesie.

Rimane quindi da indagare molto e molto a fondo nella lirica cardenaliana. Si è del parere che finora la si è affrontata solo in superficie nella convinzione della completa 'visibilità' del suo messaggio.

Non voglio di certo esortare ad una 'caccia al tesoro' di chissà quale 'sotto-testo', ma invitare a riflettere, questo sí, sulla unidimensionalità interpretativa che ha finora circondato (salvo alcune eccezioni)¹⁰ l'opera cardenaliana, al fine di liberarla da certe incrostazioni sovraletterarie che ne hanno fossilizzato il messaggio in moduli precostituiti.

Cardenal è autore geniale e molteplice, dalla pluralità di registri e intonazioni: c'è da augurarsi che la critica in futuro sappia restituirci la vibrazione più autentica della sua opera. Ciò è dovuto all'Autore e anche alla letteratura nella cui tradizione, oltre che nel sentimento e nell'esperienza di chi l'ha letto, Cardenal ha già il suo luogo.

⁹ B. Morales, *Ernesto Cardenal*, in « La Prensa Literaria », Managua, 20 luglio 1985.

¹⁰ Mi riferisco esplicitamente ai lavori di Borgeson e Bertarelli, ripetutamente citati nel testo, dotati di rigore e precisione analitici, anche se non esenti da certo *excelentismo* che secondo il parere di Liano (che condivido) è carattere comune di tanta critica latinoamericana (v. D. Liano, op. cit., p. 87).

APPENDICI

UNAS REGLAS PARA ESCRIBIR POESÍA

por ERNESTO CARDENAL

Es fácil escribir buena poesía, y las reglas para hacerlo son pocas y sencillas:

1. — Los versos no deben ser rimados. No hay que buscar que después de una línea que termine con *Sandino*, haya otra que termine con *destino*, o si una termina con *León* otra deba terminar con *corazón*.

La rima suele ser buena en las canciones, y es muy apropiada para las consignas « VENCIMOS EN LA INSURRECCION - VENCEREMOS EN LA ALFABETIZACION »), pero no es buena para la poesía moderna.

Tampoco es bueno el ritmo regular (todos los versos con el mismo número de sílabas), sino que deben ser versos completamente libres, largos y cortos, como el poeta quiera.

2. — Hay que preferir lo más concreto a lo más vago. Decir *árbol* es más vago o abstracto, que decir: *quayacán*, *quásimo*, *malinche*, que es más concreto. *Animal* es más abstracto que *iguana*, *conejo*, *culumuco*. Y es más abstracto decir *licor* que decir: *whisky*, *champaña*, *cususa*. La buena poesía se suele hacer con cosas bien concretas.

3. — A la poesía de la mucha gracia la inclusión de nombres propios: nombres de ríos, de ciudades, de caceríos. Y nombres de personas. Parte de la gracia de las canciones de Carlos Mejía Godoy es la abundancia de nombres propios con sus apellidos y aún con sus apodos que contienen: la Amanda Aguilar, Tirno Mondragón, Quincho Barrilete, el almendro de donde la Tere ...

4. — La poesía más que a base de ideas, debe ser a base de cosas que entran por los sentidos: que se sienten con el tacto, que se gustan con el paladar, que se oyen, que se ven, que se huelen. Es bueno hacer notar que un zinc es sarroso, una piedra del río es lucía, un garrobo es áspero, una

lapa es roja, amarilla y azul (y tratar de describir cuál es el ruido que hace la lapa). Las más importantes de las imágenes son las visuales: la mayor parte de las cosas nos entran por la vista.

5. – Hay que escribir como se habla. Con la naturalidad y llaneza del lenguaje hablado, no del lenguaje escrito. Decir « los sombríos senderos » no es natural en nuestro lenguaje, sino: « los senderos sombríos ». Por lo mismo en nuestra poesía nicaragüense es preferible no usar el *tú* sino el *vos*, que es como hablamos en la vida diaria. La mayor parte de la poesía nueva nicaragüense ahora está usando el *vos*, y se está usando también acertadamente en los anuncios publicitarios, lemas, consignas etc. (El *vos* se usa en casi toda América Latina, pero en pocos lugares tanto como en Nicaragua: la nueva poesía nicaragüense va a imponer mucho más el uso del *vos* en toda América Latina).

6. – Evitar lo que se llama lugares comunes, o frases hechas, o expresiones gastadas. O sea: lo que se ha venido repitiendo de esa misma manera desde hace tiempo. Por ejemplo: « un sol abrasador », « un frío glacial », « cruel tirano », « heroicos combatientes » etc. el poeta debe de tratar de descubrir expresiones nuevas, y no es poesía si lo que escribe son expresiones gastadas por el uso.

7. – Tratar de condensar lo más posible el lenguaje. Es decir de abreviarlo. Deben suprimirse todas las palabras que no son absolutamente necesarias. Entre dos frases semejantes, hay que escoger la más corta. Uno debe economizar las palabras como si estuviera escribiendo un telegrama; o como las frases de los cartelones de las carreteras, que se hacen lo más breves posibles. La verdadera diferencia entre la prosa y el verso es que la prosa es con muchas palabras, y el verso es con pocas. Un editorial, o reportaje de *Barricada* es « prosa » porque está escrito con muchas palabras; si eso mismo se condensa en pocas líneas, sería « verso ». El poema puede ser muy largo, pero cada una de sus líneas debe tener el lenguaje muy condensado.

BIOGRAFIA UFFICIALE DI ERNESTO CARDENAL

(redatta dal Ministero della Cultura del Nicaragua, Managua 1980)

Nace el 20 de enero de 1925 en Granada. En 1935 ingresa al Colegio Centroamérica de los Jesuitas en Granada donde hace sus estudios hasta terminar el bachillerato. Ese mismo año viaja a México e ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Publica poemas en algunas revistas mexicanas. En 1947 se gradúa en Licenciatura de Letras y parte a los Estados Unidos.

De 1948 a 1949 estudia literatura norteamericana en la Universidad de Columbia en Nueva York.

De mediados del '49 a mediados del '50 viaja por Europa París, España,

Italia). En 1950 regresa a Nicaragua. Empieza a escribir sus poemas históricos. Inicia con José Coronel Urtecho un trabajo de traducciones de la poesía norteamericana que se prolongó por bastante años, hasta formar una voluminosa antología que después fue publicada por Editorial Aguilar. Comienza también por esa época a trabajar en escultura, y algunas obras suyas son exhibidas en los Estados Unidos.

Varios enamoramientos de esa época inspiraron los epigramas amorosos. Su militancia política contra la dictadura de Somoza inspiró los epigramas políticos. Algunos de estos circularon en el extranjero firmados *Anónimo Nicaragüense*, sin que se supiera quién era el autor, y así fueron publicados por Neruda en la *Gaceta de Chile*.

En 1952 fundó una pequeña editorial de poesía, *El Hilo Azul*, en la que publicó la poesía de varios poetas. También tuvo junto con un amigo una librería selecta, que era un sitio de reunión y tertulia de poetas. Al mismo tiempo que escribía sus epigramas, tradujo una colección de epigramas latinos (Catulo y Marcial).

En 1954 participó en un movimiento armado que intentó asaltar a Somoza en el Palacio Presidencial y que fue conocido en Nicaragua como la Rebelión de Abril.

En 1956 escribió su extenso poema político *Hora cero* que al igual que los epigramas políticos tan sólo podían ser conocidos entre amigos.

Ese año cambió el rumbo de su vida: resolvió hacerse monje.

En 1957 ingresó al Monasterio de 'Our Lady of Gethsemany', en Kentucky, EE. UU., donde Thomas Merton fue su maestro de novicios y su mentor espiritual y gran amigo desde entonces.

Por mala salud debe salir de la trapa en 1959 y continúa sus estudios religiosos en el Monasterio Benedictino de Cuernavaca, México, donde permanece dos años. Allí escribe sus poemas de reminiscencias de la trapa, *Gethsemany Ky.* y un libro en prosa de meditaciones contemplativas, *Vida en el amor*, y el largo poema histórico *El estrecho dudoso*. Reune junto con Ernesto Mejía Sánchez una antología de poesía política nicaragüense, que se publica anónimamente con el título de *Poesía revolucionaria nicaragüense*.

En 1961 continúa sus estudio sacerdotales en un Seminario en la Ceja, Colombia. Allí publica los libros *Salmos* y *Oración por Marilyn Monroe*, e inicia la colección de poemas indígenas que serían publicados después con el título de *Homenaje a los indios americanos*. Visita dos veces a los Indios Cunas, y también a unos Indios del Amazonas.

Acaba sus estudios de seminario y es ordenado Sacerdote en Managua en 1965. Ese mismo año viaja a EE. UU. a visitar a Thomas Merton para planear con él la fundación de una pequeña comuna contemplativa en Nicaragua, en la cual Merton también deseaba residir.

A principios del siguiente año, funda esa comunidad en una isla del Archipiélago de Solentiname en el Lago de Nicaragua. En esa comunidad se fomentó el desarrollo de cooperativas, se creó una escuela de pintura primitiva que ha sido muy apreciada en Nicaragua y en el extranjero, se creó un movimiento político entre los campesinos, y lo más importante de todo fue el trabajo de concienciación a base del Evangelio interpretado revolucio-

nariamente. En 1970 visitó Cuba, y después relató su gran experiencia de la Revolución cubana en su libro *En Cuba*.

También, viajó a conocer los procesos revolucionarios de Perú y Chile.

Realizó un viaje a Nueva York donde tuvo contacto con importantes grupos radicales cristianos, lo cual relató en su extenso poema *Viaje a Nueva York*.

Posteriormente publicó otros extensos poemas: *Canto nacional y Oráculo sobre Managua*. También publicó el *Evangelio en Solentiname*, comentarios revolucionarios del Evangelio hechos por él y los campesinos de Solentiname.

En enero de 1976 los dirigentes del FSLN lo enviaron a Roma a las sesiones que allí celebró el Tribunal Russell para juzgar las violaciones a los Derechos Humanos en América Latina. Realizó otros viajes por América Latina y los EE. UU. enviado siempre por el FSLN. Ya por ese tiempo la comunidad de Solentiname era prácticamente una célula del FSLN. En octubre de 1977 cuando se inició la primera ofensiva insurreccional, participaron en ella como guerrilleros un grupo de jóvenes de Solentiname, muchachos y también muchachas, los que asaltaron el Cuartel San Carlos. Dirigentes sandinistas ordenaron a Cardenal escapar de Nicaragua días antes para cumplir tareas diplomáticas en el extranjero. A raíz del asalto al Cuartel de San Carlos, la Guardia somocista como represalia destruyó la comunidad de Solentiname. Cardenal fue condenado en ausencia a muchos años de prisión.

En el extranjero realizó muchos trabajos promoviendo la solidaridad de pueblos y gobiernos con la lucha de Nicaragua, y siendo vocero del FSLN. Visitó además de los países democráticos de América Latina, muchos otros países como: Francia, Alemania, España, Portugal, Suecia, Finlandia, Dinamarca, Holanda, Suiza, Italia, Unión Soviética, Checoslovaquia, Libia, Líbano, Irán, Irak, etc.

Cuando se constituyó el Nuevo Gobierno de Nicaragua en julio de 1979 en los días finales de la insurrección fue nombrado Ministro de Cultura por la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional.

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti primarie

Opere in versi di E. Cardenal:

Antología, selezione e prologo di P. A. CUADRA, Buenos Aires, Carlos Lohlé Ed., 1971.

Amor irremediable, in « Letras de México », México, anno IX, vol. V, n. 125, 15 luglio 1946.

Epigramas, con prologo di E. Sánchez, México, U.N.A.M., 1961.

La santidad de la revolución, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1976.

Canto a un país que nace, con un prologo di R. Dorra, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1978.

La vita è sovversiva, con un'introduzione di A. Melis, Milano, Ed. Accademia, 1977.

Gethsemany, Ky, México, Ediciones Ecuador, 1960.

Vida en el amor, Buenos Aires, Carlos Lohlé Ed., 1970.

Antología, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983.

El Estrecho dudoso, con prologo di J. C. Urtecho, Madrid, Visor Ed., 1980.

Homenaje a los indios americanos, con prologo di J. M. Oviedo, Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile, 1970.

Nuevo cielo y tierra nueva: epistola a Monseñor Casadáliga, Managua, E.N.N./Ediciones Monimbó, 1985.

Voli di vittoria, con introduzione di A. Melis, Assisi, Cittadella Ed., 1984.

Aparición en Hamburgo, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno VI, n. 288, 21 dicembre 1985.

Quetzalcóatl, Managua, E.N.N./Ediciones Monimbó, 1985.

Ernesto Cardenal, monaco poeta: dalla rivoluzione alla contemplazione politica, a cura di M. Montorzi e G. Pompei, Assisi, Cittadella Ed., 1974.

Oración por Marilyn Monroe, Managua, Editorial Nueva Nicaragua/Ediciones Monimbó, 1985.

- Viaje a Nueva York*, in « Casa de las Américas », La Habana, n. 82, 1974.
- Un museo en Kampuchea e Tierra resucitada*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno IV, n. 173, 9 ottobre 1983.
- Por esos muertos, nuestros muertos e Malta*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno IV, n. 210, 2 giugno 1984.
- En el principio no había nada* (titolo tratto dal primo verso di un dattiloscritto inedito), Managua, 1985-1986.
- Quetzalcóatl - Il Serpente piumato*, con prefazione di Padre David M. Turolfo e postfazione di G. Tognoni, Milano, Mondadori Ed., 1989.

Opere in prosa di E. Cardenal:

- Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense*, Introduzione a O. CUADRA DOWNING, *Nueva poesía nicaragüense*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1949.
- Unas reglas para escribir poesía*, in « Barricada », Managua, 10 marzo 1980.
- Poesía beat*, in « Revista de la Universidad de México », anno 15, n. 11, 1961.
- Misticismo beat*, in « Revista de la Universidad de México », anno 16, n. 8, 1962.
- A Cuba*, con presentazione di E. Balducci, Assisi, Cittadella Ed., 1975.
- El Evangelio en Solentiname*, Managua, Ediciones Monimbó/Editorial Nueva Nicaragua 1983, 4 volumi.
- Merton en mi vida*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno V, n. 242, 27 gennaio 1985.
- La voz de un monje en la era nuclear*, Madrid, Papeles de Son Armandans, 1965.
- Nostalgia del futuro*, Managua, E.N.N./Ediciones Monimbó, 1984.
- Prologo a *Poesía cubana de la Revolución*, México, Ed. Extemporáneos a pleno sol, 1976.
- Prologo a *Antología de Poesía primitiva*, Madrid, Ed. Alianza Tres, 1979.
- Prologo a *Antología* di E. Pound, Madrid, Ed. Visor, 1979.
- El sueco*, in « Cuentos nicaragüenses », Managua, E.N.N., 1981.
- El grupo de Vanguardia en Nicaragua*, in « Revista de crítica literaria latinoamericana », Lima, n. 15, 1982.
- Alfonso Cortés*, in « Nicarahuac », Managua, n. 10, agosto 1984.
- Nueva cultura en un país subdesarrollado*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno IV, n. 206, 19 maggio 1984.
- La poesía nicaragüense de P. A. Cuadra*, in « Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación », Managua, n. 50, nov., dic. 1982.

2. Fonti secondarie

- AA. VV., *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1975.
- A. M. AARON, *Ernesto Cardenal: contemporary Chilam*, University of Idaho, « Pro-

- ceedings of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages », XXXV, 193-199, Part I, 1974.
- *Manrique and Cardenal: no elegía sino alegría*, University of Idaho, « Proceedings of the Northwest Council on Foreign Languages », XXXVI, Part. I, 1975.
- F. ALSMAN, *Ernesto Cardenal, poeta y sacerdote nicaragüense opina de la Revolución cubana*, in « La Pájara Pinta », San Salvador C. A., n. 52, aprile 1970.
- J. E. ARELLANO, *Los poetas de la generación del '40*, in « Ventana », suppl. culturale di « Barricada », Managua, n. 182, 19 gennaio 1985.
- *Dos poetas nicaragüenses de la generación del '40*, in « Cuadernos Hispanoamericanos », n. 285, marzo 1974.
- *Del amor a la revolución*, in « La Prensa Literaria », Managua, 9 settembre 1979.
- *El subjetivismo lírico-onírico en Ernesto Cardenal*, Managua 1973 (saggio inedito).
- *Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925-1957)*, in « Cuadernos Hispanoamericanos », n. 289-290, luglio-agosto 1975.
- *Curso de Verano sobre la obra de Ernesto Cardenal*, Schema delle lezioni tenute presso l'Università Cattolica (UCA) di Managua, 1975.
- prologo a *Epigramas* di Ernesto Cardenal, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1972.
- G. BELLÍ, *Influencia de Ernesto Cardenal sobre la generación del '70*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno V, n. 246, 24 febbraio 1985.
- M. BENEDETTI, prologo a *Antología* di Ernesto Cardenal, S. José di Costa Rica, Editorial Universitaria, Educa, 1972.
- *Ernesto Cardenal: evangelio y revolución*, in « Casa de las Américas », La Habana, n. 63, novembre-dicembre 1970.
- E. BERTARELLI URDANIVIA, *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y revolución*, con prologo di L. Monguió, Lima, Latinoamericana Editores, 1984.
- T. BORGE, *Carta a Ernesto Cardenal*, in « Amanecer », Managua, n. 34-35, marzo-aprile 1985.
- *Encontrar a Ernesto*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno V, n. 241, 20 gennaio 1985.
- P. W. BORGESON Jr., *Las respuestas de Cardenal a las preguntas de los estudiantes de letras*, in « Revista Iberoamericana », n. 108-109, luglio-dicembre 1979.
- *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, Londra, Ed. Tamesis Book Limited, 1984.
- *Bibliografía de y sobre Ernesto Cardenal*, in « Revista Iberoamericana », n. 108-109, luglio-dicembre 1979.
- A. CABAL, presentazione e epilogo a *Poemas reunidos* di Ernesto Cardenal, Valencia, Venezuela, Ed. Universidad de Carabobo, 1979.
- *Ernesto Cardenal o el estreno poético-antropológico de Occidente*, in « La Prensa Literaria », Managua, 30 aprile 1972.

- T. CABESTRERO, *Ministros de Dios, Ministros del Pueblo*, Managua, Ministerio de Cultura, Nicaragua Libre, 1985.
- C. CARLUCCI, *Ernesto Cardenal, prete, poeta, profeta e ministro*, in «Azimut», Milano, n. 6, 1983.
- V. CASAUS, *Ernesto Cardenal acercar el futuro*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno IV, n. 174, 16 ottobre 1983.
- F. CERUTTI, *Ernesto Cardenal en Italia*, in *Centroamérica e Italia*, S. José de Costa Rica, Asociación Cultural Dante Alighieri, 1984.
- *Vuelve et 'bon sauvage'*, in «La Nación», S. José, 24 novembre 1974.
- *Cardenal, poeta 'inconveniente'*, in «La Nación», S. José, 30 marzo 1975.
- M. E. CLARO, *Imagen de la vida en 'Las coplas a la muerte de Merton' de Ernesto Cardenal*, in «Revista chilena de Literatura», Santiago de Chile, n. 5-6, 1972.
- P. A. CUADRA, *Un poeta se va a la trapa*, in «Centroamérica. Revista cultural del Istmo», México, aprile-giugno 1957.
- *Sobre Ernesto Cardenal*, prologo a *Antología* di Ernesto Cardenal, Buenos Aires, Carlos Lohlé Ed., 1971.
- R. DALTON, *Apuntes de dos encuentros con Ernesto Cardenal*, in *Ernesto Cardenal-Fidel Castro: Cristianismo y Revolución*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1974.
- F. DE ELIO, *A la búsqueda de un lenguaje para la poesía revolucionaria*, in «Revista Histórico-Crítica de Literatura Centroamericana», n. 1, luglio-dicembre 1974.
- A. DORFMAN, *Ernesto Cardenal: todo el poder al Dios-proletariado*, in *Ensayos quemados en Chile (inocencia y neocolonialismo)*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1974.
- E. ELIAS, *Ernesto Cardenal: nuevo lenguaje, nueva realidad*, Dissertation of the Dept. of Romance Languages, University of Arizona, 1979.
- R. ESTELLER, *La poesía de Ernesto Cardenal, un intento de expresión latinoamericana*, Universidad de Carabobo, Barbula, Venezuela, 1981 (tesi).
- V. FARIAS, *La poesía de Ernesto Cardenal: Historia y Trascendencia*, in «Araucaria de Chile», n. 15, 1981.
- R. FERNÁNDEZ RETAMAR, *La poesía de Ernesto Cardenal*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno II, n. 95, 4 aprile 1982.
- E. GERZON, *Ernesto Cardenal y la historia de la liberación*, Università di Amsterdam, 1979 (tesi di dottorato).
- J. A. GOYTISOLO, *Los poemas de Ernesto Cardenal*, in «Libre», Parigi, n. 3, marzo-aprile 1972.
- E. GUTIÉRREZ, *Alemania ve en Cardenal el símbolo de una nueva cultura*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno I, n. 24, 16 novembre 1980.
- F. HERRERA VILLALOBOS, *Unidades temáticas y síntesis poética en la obra de Ernesto Cardenal*, S. José de Costa Rica, Universidad Pérez Zeledón, Facultad de Filosofía y Letras, 1973 (tesi).
- E. HOCHMANN DE POLICASTRO, *La poesía de Ernesto Cardenal y el sentimiento*

- oceánico, Universidad de Caracas, Fac. de Humanidades y Educación, 1982 (tesi).
- K. JOHNSON, *Una cultura de excelencia y a la vez de masas*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno V, n. 257, 18 maggio 1985.
- *Poesía norteamericana y poesía nicaragüense*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno VI, n. 260, 8 giugno 1985.
- J. A. LACAYO, *Dios en la obra de Ernesto Cardenal*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno V, n. 248, 10 marzo 1985.
- I. LOWY-KIRSCHNER, *Análisis estilístico y temático de los Epigramas de Ernesto Cardenal*, Parigi, Univ. Cerner-Sorbonne, Dept. d'Etudes Iberiques, 1980 (tesi).
- J. P. MAGUNAGICOECHEA, *Iniciación poética en los Epigramas de Ernesto Cardenal*, in « Kanina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica », n. 1, 1979.
- *Oración por Marilyn Monroe de Ernesto Cardenal*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, anno 5, n. 231, 11 novembre 1984.
- T. MAROF, *Ernesto Cardenal, poeta de América*, in « La Prensa Literaria », Managua, 26 luglio 1970.
- J. MARTA SOSA, *Ernesto Cardenal, poesía para usar*, in « Suplemento Cultural » di « Ultimas Noticias », Caracas, 12 aprile 1981.
- MEJÍA SÁNCHEZ, *Pasión a mano llena*, in « Creación y crítica », México, n. 3, agosto 1982.
- prologo a *Epigramas*, di E. Cardenal, México, U.N.A.M., 1961.
- G. MIRANDA, *Ernesto Cardenal y el Socialismo*, in « El Boletín Literario de Nicaragua », n. 5-6, giugno-luglio 1971.
- B. MORALES, *Sin páginas amarillas*, Managua, Ediciones Nacionales, 1975.
- *Ernesto Cardenal*, in « La Prensa Literaria », Managua, 20 luglio 1985.
- R. MORALES AVILES, *Ernesto Cardenal, la misión liberadora de la poesía*, in *Obras*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1972.
- O. OSTEGAARD, *La poesía revolucionaria de Nicaragua*, in « Nuevo Amanecer Cultural », Managua, Anno V, n. 250, 23 marzo 1985.
- R. OTANO, *Ernesto Cardenal, entre la poesía y la profecía*, in « Mensaje », Santiago de Chile, vol. XX, n. 204, novembre 1971.
- C. OVALLE, *Una entrevista con Ernesto Cardenal*, in « La Prensa Literaria », Managua, 1 novembre 1964.
- J. M. OVIEDO, *Ernesto Cardenal o el descubrimiento del Nuevo Mundo*, prologo a *Homenaje a los Indios americanos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria S. A., 1970.
- *Ernesto Cardenal, un místico comprometido*, in « Casa de las Américas », La Habana, n. 9, marzo-aprile 1969.
- A. PAPI GIL, *La Cia, la Prensa y el Padre Cardenal*, in « La Prensa », Managua, 18 agosto 1971.
- R. PRING MILL, *Cardenal's Hora 0 and Oráculo sobre Managua: the use of parallel*

- action, reprise and dialectical montage*, Bristol, Conferenza alla 'Society for Latin American Studies', Clifton Hill House, University of Bristol, 1980.
- *Poesía de la nueva Nicaragua*, in «Nicaráhuac», Managua, n. 6, dicembre 1981.
- J. G. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, *Materialismo dialéctico místico en un Salmo de Ernesto Cardenal*, in «Revista de Literatura Hispanoamericana», Maracaibo, n. 6, gennaio-giugno 1974.
- C. ROSE-GREEN, *Ernesto Cardenal: the poetic translation of social commitment*, Mona, Jamaica, Dept. of Spanish - University of West Indies. Intervento alla III Conferenza di Letteratura Latino-Americana, 10-12 luglio 1980.
- H. SCHULTZ, *Contra las figuras objeto de culto*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno V, n. 241, 20 gennaio 1985.
- J. L. SMITH, *An annotated bibliography of and about Ernesto Cardenal*, Arizona, Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1979.
- E. SKŁODOWSKA, *Estructuras míticas en la 'Hora 0' y en el 'Homenaje a los indios americanos' de Ernesto Cardenal*, in «Anales de Literatura hispanoamericana», Madrid, Ed. Univ. Computense, n. 12, 1983.
- R. TEFEL, *Ernesto Cardenal, el joven combatiente*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno V, n. 241, 20 gennaio 1985.
- J. C. URTECHO, *Nota sobre la fama de Ernesto Cardenal*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno V, n. 241, 20 gennaio 1985.
- J. VALLE CASTILLO, *La leche de la loba*, in «La Prensa Literaria», 24 settembre 1977.
- *El escultor Ernesto Cardenal*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno V, n. 241, 20 gennaio 1985.
- J. L. VARELA IBARRA, *La poesía de Ernesto Cardenal*, in «Oester», Los Angeles, Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, vol. IV, n. 2, aprile 1974.
- M. A. VELÁSQUEZ MORENO, *Bibliografía de Ernesto Cardenal*, in «Nuevo Amanecer Cultural», Managua, anno V, n. 241, 20 gennaio 1985.

**Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza**