

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne

DOTTORATO DI RICERCA IN IBERISTICA

Ciclo XIX

Esame finale anno 2007

«Y SON COSAS QUE LOS QUE SE AMAN SE DICEN EN LA CAMA»

LA POESIA MISTICA DI ERNESTO CARDENAL

Tesi dottorale presentata dalla Dottoressa Arianna Fabbri

Relatore: Chiar.mo Prof. Giovanni G. Marchetti

Coordinatore: Chiar.mo Prof. Maurizio Fabbri

L-LIN/06 LINGUA E LETTERATURE ISPANO-AMERICANE

«Y SON COSAS QUE LOS QUE SE AMAN SE DICEN EN LA CAMA»

LA POESIA MISTICA DI ERNESTO CARDENAL

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
Il linguaggio poetico di Cardenal	5
La mistica cardenaliana	16
A. PARTE PRIMA: UN PERCORSO MISTICO NELLA POESIA RELIGIOSA DI ERNESTO CARDENAL.....	21
I. Una scrittura 'a lo divino'	21
I.1. <i>Il mimetismo lirico</i>	23
I.2. <i>Voce poetica e voce profetica</i>	25
II. Gethsemani, Ky.	26
II.1. <i>La natura specchio della realtà superontica</i>	27
II.2. <i>La comunicazione mistica</i>	32
II.3. <i>La metafora dell'eros</i>	36
II.4. <i>Gradini sensoriali nel contatto mistico</i>	39
II.5. <i>La notte, luogo della rivelazione</i>	42
II.6. <i>Codici naturalistici e stile della raccolta</i>	46
III. Salmos	49
III.1. <i>Intertestualità dei Salmos: "2AM"</i>	50
III.2. <i>Salmo uno: la voce poetica dalla parte degli oppressi.</i>	54
III.3. <i>Salmo 21(22):vocalizzazione lirica del grido degli oppressi.</i>	61
III.4. <i>Salmo 130 (131): il poeta davanti a Dio</i>	67
III.5. <i>Salmo 137: mistici a confronto</i>	71
III.6. <i>Salmo 150: verso la poesia 'cosmica'</i>	81
IV. Da Oración al Cántico Cósmico.....	86
IV.1. <i>La tecnologia nella comunicazione mistica</i>	87
IV.2. <i>Davanti al mistero</i>	93
IV.2.1. <i>La prospettiva gnoseologica</i>	94
IV.2.2. <i>Un modello di costruzione ideografica dell'immagine.</i>	100
IV.3. <i>Dai neon alle stelle</i>	109
V. <i>Genesi di una poetica mistica</i>	122
B. PARTE SECONDA: LA POESIA MISTICA DI ERNESTO CARDENAL	128
I. La poesia cosmica	129
I.1. <i>Genesi ed eterogeneità del Cántico Cósmico</i>	133
I.2. <i>Il creazionismo cardenaliano</i>	139
I.3. <i>Un misticismo scientifico</i>	141
I.4. <i>Il piano evolutivo</i>	144
I.5. <i>I codici comunicativi del misticismo cosmico</i>	148
I.5.1. <i>La notte, luogo della rivelazione</i>	148
I.5.2. <i>Gli amanti</i>	153
I.6. <i>La 'cantiga' 40: il tema delle nozze mistiche.</i>	158
I.7. <i>La 'cantiga' 41: 'El cántico de los cánticos'</i>	160
I.7.1. <i>L'erotismo</i>	161
I.7.2. <i>Il coito</i>	165

I.7.3. L'"ausencia"	167
I.7.4. Il corteggiamento	170
I.8. <i>La 'cantiga' 42: l'unione</i>	173
I.8.1. Dire l'ineffabile	173
I.8.2. Le nozze	177
I.8.3. En la noche oscura	178
I.8.4. Il problema ontologico	181
I.8.5. La rinuncia	186
I.8.6. Omega	188
I.9. <i>Risposte all'ineffabilità</i>	191
II. Telescopio en la noche oscura	193
II.1. <i>Una poesia d'amore 'a lo divino'</i>	195
II.1.1. L'intimità	195
II.1.2. Il 2 giugno 1956	196
II.1.3. Il piacere e il dolore	202
II.1.4. Antropizzazione del rapporto di coppia	206
II.1.5. Paura della fine	209
II.2. <i>Il gioco delle parti</i>	212
II.2.1. Regola e sovversione	212
II.2.2. L'identità degli amanti	215
II.2.3. Ser o no ser	219
II.3. <i>L'elaborazione gnoseologica</i>	222
II.3.1. I sensi	222
II.3.2. Vie conoscitive	226
II.3.3. L'invenzione di un nuovo senso	230
II.4. <i>Storia di un'assenza</i>	232
II.4.1. L'attesa e il desiderio	232
II.4.2. La materia	236
II.4.3. La frustrazione e la solitudine	240
II.4.4. Il celibato	242
II.5. <i>Il parlare mistico</i>	245
CONCLUSIONI	251
APPENDICE	257
COPLAS A LA MUERTE DE MERTON	257
CÁNTICO CÓSMICO, CANTIGA 41:	268
CÁNTICO CÓSMICO, CANTIGA 42	287
BIOGRAFIA DI ERNESTO CARDENAL	297
BIBLIOGRAFIA	301
Opere di Ernesto Cardenal	301
Studi sulla poesia di Cardenal	306
Fonti secondarie e opere di riferimento generale	309

«Y SON COSAS QUE LOS QUE SE AMAN SE DICEN EN LA CAMA»
LA POESIA MISTICA DI ERNESTO CARDENAL

INTRODUZIONE

La critica relativa all'opera di Ernesto Cardenal ha, sin ora, concentrato il suo sforzo analitico sull'aspetto preponderante della produzione cardenaliana, quello relativo alla scelta "esteriorista". Oggi è possibile, però, guardare al singolare poeta con occhi nuovi, forti di una maggiore libertà critica per il venir meno dei condizionamenti ideologici del tempo, ma anche con la possibilità di studiare l'evoluzione della poetica cardenaliana verso forme, forse, inaspettate. Cardenal è sempre più lontano dal suo stereotipo giovanile e veleggia ormai verso un approdo marcatamente mistico. Certo una scelta intimistica può essere dovuta all'avanzare della sua età, a ben guardare anche alle delusioni esistenziali forti che hanno frustrato parte dei suoi ideali politici. Ma è riconoscibile una radice molto più lontana sia per la forza dell'esperienza mistica di Cardenal, sia per la sua scrittura poetica. Ci si offre oggi una possibilità nuova, che permette di ribaltare la visione critica tradizionale sull'opera del nicaraguense: ora lo si può leggere nella pienezza della sua dimensione umana e artistica e non solo come il contraddittorio prete comunista, ora osannato, ora pesantemente attaccato. Cardenal ha vissuto una sorta di 'esilio centripeto' ai luoghi più intimi del suo io, tornando alla sua più profonda vocazione contemplativa, ed ha ritrovato, anche in chiave artistica, il rapporto con quel 'Padre' che è, sempre più consapevolmente, divenuto il suo vero "Amado". La vita interiore del poeta è rappresentata in forme più o meno esplicite in tutta la sua produzione artistica, ma, progressivamente, ha assunto un ruolo dominante.

Lo stesso poeta ha indicato quali delle sue opere considera mistiche¹, mentre gli studi di Luce López-Baralt² rivalutavano proprio questo aspetto come portante nella sua poetica,

¹ Si veda in proposito l'introduzione della seconda parte del presente studio, che fornisce al lettore un quadro completo delle esperienze e delle opere che Cardenal definisce 'mistiche'.

² Ci si riferisce agli studi sin ora editi, ovvero "El cántico espiritual de Ernesto Cardenal: hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana" (contenuto in *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp. 25-52) e il prologo all'edizione Trotta di *Telescopio en la noche oscura* (edita a

mostrandone un volto inconsueto ma, a nostro avviso, più affascinante e ricco di prospettive e sviluppi critici rispetto a quello dello stereotipato arringatore di folle, o anche del sagace critico dei costumi sociali. Il presente studio vuole rintracciare nel 'corpus' poetico cardenaliano la poesia mistica e guidare il lettore tra le pagine di un Cardenal meno noto, ma certo meritevole di una considerazione attenta. La stessa scelta del titolo, che riprende uno dei versi di *Telescopio en la noche oscura*, intende rovesciare l'interpretazione tradizionale e rivalutare gli aspetti più intimi del suo rapporto con l'Amato, come espressi nella fase più recente della sua produzione poetica.

Si è ritenuto opportuno, tuttavia, fornire al lettore alcune categorie interpretative dell'opera di Cardenal, relativamente agli aspetti stilistici della parte più nota della sua poetica, in Introduzione. Lo studio si presenta suddiviso in due parti, delle quali la prima vuole accompagnare in un percorso attraverso tutta la produzione poetica cardenaliana, rintracciando i segni letterari di un percorso mistico, già attivo e identificabile sin dalla conversione del poeta (avvenuta nel 1956); la seconda parte approda, invece, ai testi della maturità, evince ed analizza quelli che Cardenal ha indicato come mistici, mettendo a fuoco tematiche, simbologie e forme che configurano chiaramente la poetica mistica del controverso nicaraguense. Per agevolare il lettore sollevandolo dal problema dell'ardua reperibilità dei testi quelli più brevi sono riportati integralmente prima della relativa analisi, mentre quelli più estesi sono proposti in Appendice; si offre inoltre una breve biografia dell'autore, che ci sembra possa aiutare a orientarsi in una vicenda umana complessa.

Il linguaggio poetico di Cardenal

La critica colloca la poetica cardenaliana nell'ambito della Generazione nicaraguense del '40, figlia della rivoluzione avanguardistica che ebbe le sue voci principali in Manolo Cuadra e José Coronel Urtecho³. Ma è da tenere in grande considerazione anche l'influenza sul poeta delle tendenze neobarocche della poesia ispanoamericana, nonché della grande

Madrid nel 1993). La studiosa ha annunciato anche un'altra pubblicazione, dal titolo *El cántico místico de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana*, che non è ancora apparsa.

³ Si può far riferimento a testi manualistici, come *Panorama de la literatura nicaraguense* di Jorge Eduardo Arellano (edito a Managua dalla Nueva Nicaragua nel 1986) o *Poeti ispanoamericani contemporanei* (di Marcello Ravoni e Antonio Porta, edito dalla Feltrinelli nel 1970).

letteratura internazionale, soprattutto quella statunitense, della quale Cardenal era stato attento cultore e alla quale aveva dedicato corsi di studio e pubblicazioni⁴. La sua espressione risulta quindi da un'intricata rete di influenze, risolta in una determinata presa di posizione del poeta: questi propose, infatti, in *Unas reglas para escribir poesía*⁵ il manifesto di una nuova maniera di comporre che lui stesso nominò "esteriorismo", non immune dalla foga di battezzare correnti artistiche che era peculiare del suo tempo. L'influenza dell'esteriorismo e in particolare dello stile cardenaliano nella produzione poetica nicaraguense è tuttora oggetto di accesi dibattiti: dure critiche sono rivolte in particolare contro la stereotipizzazione della scrittura promossa dai "talleres" de poesía, che da Solentiname si diffusero in tutto il Nicaragua negli anni dell'incarico di Cardenal come Ministro della Cultura nel Governo sandinista⁶.

Si propone il testo delle regole perché serva da falsa riga alla trattazione, necessariamente molto sintetica, delle peculiarità dello stile poetico cardenaliano.

UNAS REGLAS PARA ESCRIBIR POESÍA

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 INSURRECCIÓN -VENCEREMOS EN LA ALFABETIZACIÓN»), 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 le da 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 Il tema del debito poundiano è ovviamente almeno accennato in quasi tutti gli studi critici su Cardenal. Mi limito a citare quello di Paul W. Borgeson Jr., *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*; edito a Londra da Tamesis nel 1984 (pp. 32-35), accanto al lavoro di Eduardo Urdavina Bertarelli, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, Lima, Latinoamericana, 1984, pp. 65-67.

⁵ Il breve documento apparve nel numero del 10 marzo del 1980 della managuense *Barricada*. Lo riproduco poco oltre.

⁶ Si veda per esempio il contributo di José María Mantero intitolato *La poesía nicaraguense en el siglo XXI*, apparso in *Dariana* nel 2006 e reperibile in rete in www.dariana.com (ultima consultazione 7/8/2006).

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 lucia, 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 condensado⁷.

Il debito a Ezra Pound: tutto è potenzialmente poetico.

Uno dei debiti più forti con il magistero poundiano resta tuttavia la concezione della poesia come inclusiva di ogni altra forma di espressione. "En poesía cabe todo", sintetizza Cardenal. Si rileva come essenziale l'intertestualità vissuta come elemento genetico, costitutivo della poesia. E in Cardenal è chiarissimo quanto ogni sua opera, fino al *Cántico Cósmico*, sia in qualche modo una riscrittura di qualcos'altro, citi, rielabori, storpi o manipoli un intertesto riconoscibile: possono essere gli epigrammi di Catullo e Marziale, Dante, le Sacre Scritture, trattati storici o riviste di costume, fino anche alle insegne

⁷ Si riproduce il testo come in appendice allo studio di Maria Enrica Castiglioni *¿Para qué metáforas? La poetica di Ernesto Cardenal* (edito a Firenze da La Nuova Italia nel 1990).

pubbлицitarie. Con questo materiale Cardenal plasma le sue composizioni⁸, e in poesia entrano frammenti di testi in altre lingue, pubblicità, telegrammi (o cablogrammi), nomi propri e nomi scientifici di piante, animali, fino alle formule chimiche e alle sigle⁹.

Accorgimenti grafici: le maiuscole

Ma l'impatto forte della poetica cardenaliana è nutrito anche da una serie di accorgimenti grafici, come un particolare uso delle maiuscole e una specifica attenzione visiva alla collocazione dei versi nello spazio della pagina, di chiara matrice avanguardistica. L'uso delle maiuscole crea la specificità del riferimento, come si vede in maniera esemplare nel testo che segue, tratto dal Salmo 48:

No te impacientes pues si ves a uno enriquecerse
si tiene muchos millones,
y se acrecienta la gloria de su casa
y es un Hombre Fuerte¹⁰

L'uso delle maiuscole ha lo stesso impatto visivo di un nome e cognome e determina nel *designatum* una specificità; questi non resta più astratto, bensì assume il volto concreto del potente che ciascun lettore ha in mente. Del resto, l'uso di termini quanto più possibile specifici era teorizzato dalla seconda delle sue *Reglas para escribir poesía*. Anche le parole straniere che entrano a far parte del linguaggio poetico creano quell'effetto "collage" nel testo, che risulta aperto ad ogni forma di contaminazione. Spesso l'uso di termini inglesi (si pensi ad esempio ad *Hora O¹¹*) serve a Cardenal per connotare la vita sofisticata dei potenti e la loro spietatezza, in contrasto con la semplice quotidianità del popolo. Anche qui, seppure con meno forza, il poeta li usa per caratterizzare importazioni nordamericane verso le quali non cela un forte giudizio negativo.

⁸ L'aspetto è approfondito, soprattutto, ma non solo, per quanto riguarda i poeti latini, nello studio di Antonio Melis, "Ernesto Cardenal e i poeti latini: traduzione, imitazione, rifacimenti", in *Atti del Convegno di Studi su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*, tenutosi a Messina dal 18 al 20 aprile 2002, edito da Lippolis Editore a Messina nel 2002.

⁹ Nel testo poetico entrano, quindi, anche le sigle, come si può osservare nel salmo 7: "Liberame Señor/ de la S.S. de la N.K.V.D. de la F.B.I. de la G.N." (Ernesto Cardenal, *Salmos*, op.cit., p.23).

¹⁰ Ernesto Cardenal, *Salmos*, op. cit., p.54.

¹¹ Ernesto Cardenal, *La Hora 0 y otros poemas*, Barcelona, Ediciones Saturno, 1971.

Essenzialità della parola

L'"esteriorismo" ha quindi tra i suoi principi proprio quello poundiano dell'inserimento nel testo di materiale non letterario in senso stretto, che vi crea una plurivocità¹². Del resto la scuola poundiana aveva già esercitato una profonda influenza sulla poetica di Cardenal da prima della sua conversione¹³; questo anche, non sembri strano, nella misura in cui predicava di usare il minor numero possibile di parole¹⁴. L'essenzialità della parola divenne uno dei principi fondanti della sua poetica, come si è visto nelle *Reglas para escribir poesía*. La parola, soprattutto la parola poetica, è sacra per il poeta *poietés*, creatore, come avrà a dire nel *Cántico Cósmico*¹⁵. Ma l'elaborazione del pensiero cardenaliano sulla "parola" ha i suoi inizi già nella redazione degli *Epigramas*¹⁶:

Le saquean al pueblo su lenguaje.
Y falsifican las palabras del pueblo.
(Exactamente como el dinero del pueblo.)
Por eso los poetas pulimos tanto un poema.
Y por eso son importantes mis poemas de amor.

E nell' *Epitafio para Joaquín Pasos*:

¹² Il tema è trattato in numerosi studi. Tra gli altri quello di Maria Enrica Castiglioni, *op. cit.*, p. 42

¹³ Pablo Antonio Cuadra, nell'introduzione all'antologia Lohlé della poesia di Cardenal, del 1971, scrive "La poesía de Ernesto no encontraría su propio camino hasta recibir el impacto de la poesía de EE.UU., sobre todo la de Ezra Pound". Cardenal dichiara spesso la sua enorme stima per Ezra Pound. A una domanda sui suoi poeti preferiti rivoltagli da studenti cubani in un'intervista pubblica indicò proprio Pound, dopo una serie di ammissioni del suo debito nordamericano ("Respuestas de Ernesto Cardenal a las preguntas de estudiantes cubanos", apparso su *Nuevo Amanecer Cultural* il 12/3/2005). La rivalutazione critica del debito di Cardenal a Ezra Pound si deve principalmente agli studi di Eduardo Urdavina Bertarelli, formulati in *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución* (Lima, Latinoamericana, 1984).

¹⁴ La stringatezza delle comunicazioni a Gethsemani, sotto le rigide regole del 'silentium', non fece che affinare questa capacità del novizio, conducendolo alla consapevolezza della pregnanza della parola e anche della sua forza. Cardenal ha raccontato con estrema precisione le regole del silenzio nel monastero, spiegando che i trappisti osservavano il "grande silenzio" (quello totale) dalle sette della sera alle sette della mattina, mentre durante il resto del giorno comunicavano a segni, con un codice centenario che si tramandavano da generazioni. Merton ne aveva a volte ridicolizzato alcuni aspetti, come la perdita di tempo per concetti anche semplici. *Vida Perdida*, *op. cit.*, pp. 128-129. Anche nella forma scritta Cardenal fu costretto ad un esercizio di essenzialità, in quanto aveva il permesso di prendere solo brevi appunti, che poi rielaborò nella raccolta poetica *Gethsemani, Ky. Poemas*, introvabile nella prima edizione (Medellín, La Tertulia, 1965) ma consultabile nelle antologie per cui rimando alla bibliografia generale.

¹⁵ Si veda il paragrafo 'Il creazionismo cardenaliano nella seconda parte del presente studio.

¹⁶ Cfr. Eduardo Urdavina Bertarelli, *op. cit.*, pp. 65-67.

Pero

recordadle cuando tengáis puentes de concreto,
grandes tribunas, tractores, planteados graneros,
buenos gobiernos.

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 decretos¹⁷

La restituzione alla parola del suo vero valore è una missione del poeta- profeta, un contributo alla costruzione di un sistema sociale giusto, priorità dell'etica cardenaliana. Da questa presa di posizione si capisce anche la forza dell'invettiva contro la pubblicità, contro gli slogan che predicano falsità, non come un astratto grido contro il consumismo, ma come denuncia del furto stesso della capacità espressiva del popolo. Lo troviamo nel Salmo 11:

Sus mentiras son repetidas por mil radios
sus calumnias están en todos los periódicos
Tienen oficinas especiales para hacer Mentiras
Esos que dicen:
Dominaremos con la Propaganda
La Propaganda está con nosotros [...]
Pero las palabras del Señor son palabras limpias
y no de Propaganda¹⁸

Fruibilità dell'arte

Alla missione di restituire la parola al popolo va ricollegato anche il principale motivo di distanza tra Cardenal e Pound, nel forte rifiuto di Cardenal di una poesia elitaria, che si nutre di riferimenti colti e non parla la lingua della gente. Le conseguenze più

¹⁷ *Ibid.*, p.41.

¹⁸ Ernesto Cardenal, *Salmos*, op.cit., p.29. Si noti come la maiuscola sui termini negativi del potere umano ne amplifichi l'arroganza di fronte alla "Parola di Dio", che, invece, Cardenal scrive in minuscola. La menzogna è il baluardo del regime; "è con noi", dicono, con espressione che riecheggia, stridendo, quella che si rivolge a Dio nella liturgia.

immediate di questa opzione sono l'adozione di un lessico semplice, essenziale e comprensibile, la drastica riduzione dell'aggettivazione e l'uso del 'voseo'. Cardenal motiva anche la sua predilezione per la poesia proprio in relazione all'efficacia comunicativa. Così la spiega nell'*Epístola a José Coronel Urtecho*:

Yo prefiero el verso, usted sabe, porque es más fácil
y más breve
y el pueblo lo capta mejor, como los *posters*¹⁹

È evidente la differenza tra Cardenal e Ezra Pound (sostenitore, tra l'altro, dei fascismi europei), la cui influenza è alla radice di molti aspetti tecnici della poetica cardenaliana. Questi teorizzava la distillazione del linguaggio e la sua sublimazione in forme tutt'altro che accessibili, ricche di rimandi comprensibili solo agli studiosi; il lessico popolare di Cardenal si trova esattamente alla sua antitesi, con una sintassi che a volte riporta le scorrettezze del parlato, usate consapevolmente per de-intellettualizzare la poesia. Questa scelta artistica è pertanto da considerarsi un elemento della sua inclinazione rivoluzionaria, così come l'uso del 'vos' è un proclama d'amore per il popolo nicaraguense.

Broken bundle of mirrors

Altri punti di contatto fondamentali tra Pound e Cardenal sono da ricercarsi negli aspetti relativi al "montaggio" del testo. Pound parlava di collage di pezzi di specchio, il '*broken bundle of mirrors*', in cui ogni frammento è metonimico. In più nella strutturazione poundiana del simbolo si trova un'altra chiave di lettura utile alla decodifica di quella cardenaliana, in cui un elemento è allegoria *in factis* di un altro, una cosa correlativo oggettivo di un'altra per sostituzione o giustapposizione.²⁰ Nel corso dello studio si analizzerà un ottimo esempio di costruzione imagista del simbolo, evidenziando il gioco di rimandi che questa tecnica crea nella rete delle influenze su Cardenal: infatti la concezione ideografica gli viene non dalle sperimentazioni latinoamericane, ma da Pound (che a sua

¹⁹ In Ernesto Cardenal, *Antología*, Managua, Nueva Nicaragua- Monimbó, 1983, p.257.

²⁰ Cfr. Francesco Binni e Mario Domenichelli, *English and American Literature*, vol. 2, Bari, Laterza, 1992.

volta l'ha studiata a partire dall'ideogramma giapponese) e poi anche da Merton, anch'egli ricco veicolo di forti suggestioni orientalistiche.

L'acoplamiento múltiple'

Parlando di figure grafico-sintattiche il rapido 'excursus' che proponiamo non può trascurare l'"encabalgamiento en cascada" o 'acoplamiento múltiple'. Si tratta di una tecnica che permette a Cardenal di manipolare i contenuti anche mentre li propone come oggettivi. Non la inventa, ma la usa con grande frequenza e risultati di forte impatto: si tratta dello spezzamento dei versi e la loro disposizione in gradini discendenti, definita da Borgeson "acoplamiento múltiple"²¹ e altrove, come in Urdavinia Bertarelli, "encabalgamiento en cascada".²² Sono, infatti, numerosi i significati diversi che questa figura, che definirei "sintattica", sa conferire al testo. Si propone al lettore una panoramica sui suoi valori logici nello sviluppo del discorso cardenaliano.

Sono frequenti nell'opera di Cardenal gli 'acoplamientos' con carattere oppositivo. La disposizione grafica del verso sottolinea, in questo caso, lo stridore tra comportamenti di singoli, che si fa parabola dell'ingiusta dicotomia sociale.

Mientras nosotros estamos presos
están en fiesta!²³

In altri 'acoplamientos' il secondo verso ha un valore esplicativo rispetto al primo. E' comune in questi casi che sia racchiuso tra due lineette, come nell'esempio che segue in cui il verso spostato a destra specifica la particolare interpretazione di un'immagine biblica che Cardenal suggerisce. Si tratta di un'immagine atroce, presente nel salmo biblico 137, che l'autore sceglie di risemantizzare:

²¹ Paul W. Borgeson, *op. cit.*, p.86.

²² Mentre la denominazione usata da Borgeson sembra considerare dominante l'aspetto unitivo dei versi, pur pausati in maniera da guidarne la fruizione, come in un'unica struttura di versi rotti e disposti su più piani, quella di 'encabalgamiento en cascada' coglie meglio la suggestione grafica ma accentua la frammentarietà, la separazione dei versi. Nello studio si adotta la prima denominazione.

²³ Salmo 129 (130), in E. Cardenal, *Salmos*, *op. cit.*, p.70.

Bienaventurado el que coja a tus niños
-las criaturas de tus laboratorios-
y los estrelle contra una roca!²⁴

L'esempio che segue mostra specificazioni che rendono più concreta e visualizzabile l'immagine che il poeta sceglie di usare, creando una rottura del ritmo che fa soffermare il lettore su quel punto del componimento:

Mientras ellos están de fiesta
-están brindando-
lloramos en la noche
en la casa saqueada²⁵

Nel Salmo 148 in 'acoplamiento', e in corsivo, incontriamo i nomi scientifici dei vegetali marini che il poeta invita a unirsi nell'inno di lode a Dio, esasperazione del tentativo di rendere il più possibile specifico il linguaggio.

flores florecientes en el fondo del mar
diatomeas como un collar de diamantes
y Diadema Antillarum
*Anurida Maritima y Ligia exotica*²⁶

Un altro uso della figura in analisi lo definirei "sinonimico-asseverativo". Nei seguenti esempi si crea un'accumulazione di termini dello stesso campo semantico che determina un rafforzamento del significato, come in:

²⁴ Salmo 136(137), *ibid.*, p. 74.

²⁵ Salmo 30 (31), *ibid.*, p.43.

²⁶ Salmo 148, *ibid.*, p. 76. L'attenzione di Cardenal per gli aspetti scientifici dello studio della materia in relazione alla contemplazione della divinità sono mutuati da uno dei suoi riferimenti teologici: il controverso gesuita Teilhard de Chardin. Teorizzatore della santità della materia, vide la sua voce il più possibile isolata dalle gerarchie alla fine della sua vita. I suoi studi naturalistici sono di indubbio valore ed il suo nome resta nei nomi scientifici di vegetali fossili da lui scoperti e studiati. Si veda Edith de la Héronnière, *Teilhard de Chardin. Una mistica della traversata*, Genova, L'ippocampo, 2005, traduzione dal francese di Orietta Mori (in lingua originale è edito a Parigi da Pygmalion nel 1999).

Te cantaré en mis salmos
en mis poemas²⁷

Somos tu pueblo de Auschwitz
de Bunchenvald
de Belsen
de Dachau²⁸

Altre volte l'"acoplamiento" ha lo scopo di svelare la verità delle cose, per esempio spogliandole del nome ipocrita che la società o la propaganda attribuiscono loro, o mostrando la vanità della seduzione del potere. In questi casi Cardenal aggiunge amaramente un significato, per svelare una realtà ulteriore, quella che infine ci suggerisce come vera e profonda:

Sus lenguas relucientes
son las bayonetas²⁹

Las grandes potencias
son como la flor de los prados

Los imperialismos
son como el humo³⁰

Si contano però anche molti altri casi in cui l'"acoplamiento" serve solo a concentrare l'attenzione su un verso, pausandolo:

Yo te invoco
porque me has de escuchar
oh Dios³¹

y Alfa de Orión que equivale
a 27.000.000 de soles³²

²⁷ Salmo 7, *ibid.*, p.24

²⁸ Salmo 43(44), *ibid.*, p.50.

²⁹ Salmo 5, *ibid.*, p.22.

³⁰ Salmo 36(37), *ibid.*, p.48.

³¹ Salmo 16, *ibid.*, p.33.

y te cantaremos
de generación
en generación³³

El que hizo las células del oído
¿no va a oír?
El que inventó la cámara fotográfica del ojo
¿no va a ver?³⁴

Nell'esempio che segue determina con quattro gradini di discesa, l'insistenza dell'invocazione:

Despierta
Levántate Señor
Dios mío
en mi defensa!³⁵

Come si vede l'uso di questa figura è molto vario, ma si può asserire che l'"acoplamiento múltiple" utilizza una strategia nuova in poesia: si dispongono dati nel testo con pretesa oggettività e se ne suggerisce visivamente la rete di relazioni interne, manipolandone magistralmente il significato.

La tecnica è analoga a quanto messo in atto nella strutturazione dei nuclei espositivi all'interno dello stesso componimento. E' una metodologia operativa che ha molto da spartire con le tecniche di montaggio proprie di certa poesia conversazionale quasi documentaria, praticata in quegli anni anche in ambienti molto vicini a Cardenal³⁶. La prova dell'"artigianalità", della 'manualità' del lavoro di organizzazione dei contenuti nello spazio visivo la dà Pablo Antonio Cuadra, che ha raccontato di essere andato un giorno del 1969 a

³² Salmo 18, *ibid.*, p.35.

³³ Salmo 78(79), *ibid.*, p.58.

³⁴ Salmo 93(94), *ibid.*, p.59.

³⁵ Salmo 34(35), *ibid.*, p.46.

³⁶ Si consideri per esempio l'opera dell'amico salvadoregno Roque Dalton (raccolta in *Antología*, Madrid, Visor, 2000).

trovare Cardenal e di averlo trovato carponi, circondato di foglietti disposti a terra, nell'atto di comporre le *Coplas a la muerte de Merton*³⁷.

La mistica cardenaliana

A questo punto si rende necessaria una seconda tappa di focalizzazione tematica intorno all'obiettivo del presente studio. Si è scelto, infatti, di proporre come oggetto una parte sin ora secondaria nella produzione di Cardenal, ma sempre più rilevante con l'avanzare del poeta nel suo cammino umano e religioso. Nell'ultima raccolta edita, *Versos del pluriverso*³⁸ la riflessione di Cardenal va a toccare quello che per noi sarà il punto di partenza:

El arte como contacto con el misterio,
o las fuerzas velada de la naturaleza.
Escondida fuente de la fertilidad y la vida.³⁹

La citazione ci riporta al senso etimologico del termine 'mistico', relativo al contatto con il 'mistero'. Significativamente Cardenal presenta l'arte come mezzo per stabilirlo e indica in esso la fonte nascosta della fertilità e della vita. La chiave della felicità sembra nascondersi dietro all'invisibile, che per Cardenal, non è meno vero né meno materiale della realtà apparente. Questo spiega anche parte del lavoro logico sulla correlazione oggettiva di Cardenal, secondo il quale non si crea un simbolo che rappresenta una cosa, bensì un'allegoria *in factis* in cui un termine è qualcos'altro.⁴⁰

Questo senso del contatto con il mistero sposato con l'unione alla divinità dà origine anche alle più accreditate definizioni dell'aggettivo 'mistico' come 'relativo ai misteri

³⁷ L'informazione è riportata da Pring-Mill, che ha studiato l'opera di Cardenal mettendone in rilievo l'uso di tecniche cinematografiche come montaggio e rallenti. L'aneddoto è contenuto in Robert Pring-Mill, 'El saber callar a tiempo en Ernesto Cardenal y la poesía campesina de Solentiname', in *Casa de las Américas*, 166, 1988, p.25.

³⁸ La scelta del titolo, come sempre significativa in Cardenal, testimonia la passione cosmologica accanto alla plurivocità e al gusto per il gioco verbale. La raccolta *Versos del pluriverso* è edita a Madrid, da Trotta, nel 2005.

³⁹ I versi citati si trovano alla pagina 66 della sopra menzionata edizione Trotta (come tutta l'opera di Cardenal, priva di numerazione dei versi).

⁴⁰ Come nel linguaggio biblico e nei 'misteri ecclesiali', nei quali, per esempio, l'ostia consacrata è corpo di Dio e non si limita a rappresentarlo. Si veda la trattazione del tema in Michel de Certeau, *Fabula Mistica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 136-140.

della fede', e della 'mistica'. Lo Zingarelli⁴¹ la definisce come "dottrina e pratica religiosa che, previa preparazione ascetica, intendono determinare un diretto contatto o una comunione dell'uomo con il mondo divino o trascendente ". Vogliamo indicare proprio il mistero come chiave di lettura della letteratura mistica, guidati dalla riflessione di Michel de Certeau.⁴²Tra le caratteristiche della mistica vi è il cimentarsi, più o meno artisticamente, attorno ad un oggetto che non c'è. La letteratura mistica è la scrittura di tale assenza: si sviluppa attorno ad un oggetto sparito, assente, come la fede cristiana prolifera attorno alla 'scomparsa' del corpo di Dio. In quanto tale, la sua natura epistemologica è quella di una scienza senza oggetto: "Nascere la vota all'impossibile, come se, malata di assoluto fin dal suo cominciamento, morisse infine della questione che l'ha formata "⁴³. La frustrazione ne è connaturata ed il segreto ne è costituente in quanto origine dell'istaurarsi della dinamica di velamento e svelamento degli 'iniziati', per cui 'l'enunciabile continua a essere ferito da un indicibile'⁴⁴. Santa Teresa scrisse: "Acaecióme venirme a deshora un sentimiento de la presencia de Dios, que en ninguna manera podía dudar que estaba dentro de mí, o yo toda engolfada en él. Esto no era a manera de visión; creo lo llaman *mística teología*" ⁴⁵. San Juan usa il nascente termine in contrapposizione alla scolastica, ('con que se entienden las verdades divinas'). Della mistica dice "que se sabe por amor, en que no solamente se sabe, mas justamente se gusta' e ancora la definisce 'sabiduría de Dios secreta, porque es secreta al mismo entendimiento que la recibe'⁴⁶. Cito ancora la frase di Dionigi Areopagita a un discepolo sulla quale si sono basate la maggior parte delle definizioni date al termine 'mistica': 'Lánzate a lo desconocido, en cuanto es posible, hacia la unión con aquel que está por encima de todas las cosas y de todo conocimiento. Sólo por una incesante y absoluta negación de sí mismo'⁴⁷. Melquíades Andrés ha scritto in *Historia de la mística de la Edad de Oro en España e Hispano-América*⁴⁸ che mentre l'ascetica 'se detiene en los

⁴¹ Lo Zingarelli. *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 2004.

⁴² Agli studi *Fabula mistica* (Bologna, Il Mulino, 1987) e *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua* (Firenze, Olschki, 1989), entrambi di Michel de Certeau rimandiamo ogni approfondimento relativo all'evoluzione storica del termine 'mistica' ed alle sue connotazioni primarie.

⁴³ Michel De Certeau, *Fabula Mistica*, cit., p. 123.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁵ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, 10, 1.

⁴⁶ San Juan de la Cruz, *Cántico*, prólogo, Subida, II, 8 .

⁴⁷ *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita* (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990, p.371.

⁴⁸ Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1994, pp.17-22.

esfuerzos del cristiano, ayudado por la gracia, para desarraigar vicios y plantear virtudes', la mistica 'atiende sobre todo a la acción de Dios en el alma', ferma restando la continua interazione tra i due momenti della vita contemplativa. Tra i fili rossi del presente studio sarà, quindi, l'analisi dell'intimo rapporto dell'anima con Dio e delle strategie linguistiche della sua rappresentazione letteraria.

Cardenal, invece, utilizza i sostantivi 'místico', 'mística' e 'misticismo', con uno spettro semantico piuttosto ampio. Parla, infatti, di mistica cristiana, sufi e ebraica ma anche di mistiche indigene o di mistici beat⁴⁹, usando il termine come sinonimo di 'spiritualità' (uso del resto ormai molto comune). Tuttavia nell'indicare la sua poesia mistica appare ferreo nell'indicare come tale la poesia in cui parla del suo personale rapporto con Dio (ovviamente il Dio cristiano): per lui sono 'mistici' in questo senso i 'cantos del alma a Dios'.⁵⁰ La sua è, quindi, una mistica cristiana contemporanea, che non si può intendere se non in relazione con la tradizione della letteratura mistica spagnola e con le mistiche di altre tradizioni, alle quali Cardenal attinge nella sua elaborazione teorica ma anche nella sua pratica di scrittura. L'impianto teorico della mistica cardenaliana è complesso ed articolato⁵¹: vi si riconoscono debiti teorici e prestiti lessicali frequenti, ben riconoscibili attraverso le citazioni (più o meno mimetizzate nel testo dalla soppressione delle virgolette) in tutta la sua opera. Si contano come chiaramente riconoscibili: il sufismo, le mistiche orientali, soprattutto di matrici taoiste e confuciane, la filosofia hippy, le religioni "primitive" (che Cardenal studiò anche da etnologo con viaggi e raccolta di dati sul posto), le teorie di Teilhard de Chardin sulla santità della materia, quelle di Thomas Merton sulla contemplazione e quelle liberazioniste sugli aspetti sociali dell'opzione religiosa personale e sul riconoscimento di Dio nei poveri.

⁴⁹ *Vida perdida*, Barcellona, Seix Barral, 1999, pp. 351-2.

⁵⁰ Si veda l'introduzione di Cardenal all'*Antologia della poesia primitiva* (Madrid, Alianza, 1979, p. 12).

⁵¹ Gli studi a nostro avviso più indicati per l'approfondimento del tema sono quelli di Luce López-Baralt già citati e la monografia e *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*, di María Ángeles Pastor Alonso, pubblicato nel 1998 dalla Diputación Provincial di Huelva, che fornisce un'analisi molto puntuale.

E' proprio alla Teologia della Liberazione che si deve tutta l'impostazione etico-religiosa del poeta e la concezione profetica del suo ruolo nel mondo, volto alla realizzazione del Regno dei Cieli in chiave rivoluzionaria.⁵² Il poeta è profeta in quanto è in grado di far aprire gli occhi ai suoi contemporanei, far loro comprendere i segni del tempo presente e guidarli alla loro liberazione, non solo interiore ma anche sociale e politica. La spiritualità cardenaliana si rivela, quindi, in una veste molto contraddittoria, direi ossimorica, per il suo dipendere da elementi opposti. È un cammino ascetico, quindi un percorso di innalzamento dell'uomo a Dio; ma Dio è nel povero, quindi è necessario un abbassamento per chinarsi di fronte a lui. Si tratta allora di un'ascesi chenetica: per incontrare Dio l'uomo deve fare come fa Dio per incontrare l'uomo: piegarsi a una condizione inferiore (come nell'incarnazione).

Un altro punto: la mistica è spesso intesa come via di separazione dal mondo, per dedicarsi solo alla contemplazione solitaria di Dio (così suggerisce anche l'interpretazione etimologica che risale al greco 'μύειν', cioè separare). Nell'ottica chardiniana di Cardenal, però, la materia non è affatto da condannare, è santa, e la via che conduce a Dio passa per il mondo nei suoi aspetti materiali⁵³. Sappiamo che a questo corrisponde anche l'idea politica di un impegno attivo dei cristiani nei processi rivoluzionari latinoamericani, particolarmente forte in Nicaragua⁵⁴. Una 'mistica', quindi, non certo di separazione dal mondo, ma di compenetrazione nella storia, secondo un progetto marxista. "Para los comunistas Dios no existe, sino la justicia; para los cristianos, Dios no existe sin la justicia", scrive Cardenal nell'*Epístola a Monseñor Casaldáliga*.⁵⁵ L'impianto dottrinale della mistica di Cardenal,

⁵² Nella bibliografia generale indico studi sulla teologia della liberazione e sulla posizione teologica liberazionista di Cardenal. Qui mi limito a richiamare lo studio di Eduardo Urdavina Bertarelli, *La poesía de Ernesto Cardenal, Cristianismo y revolución* (Lima, Latinoamericana, 1984), il volume miscelaneo *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana* (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975) e José Luis Gonzáles Balado, *Ernesto Cardenal poeta, revolucionario, monje* (Salamanca, Sígueme, 1978). Non si trascuri l'influenza su Cardenal delle idee del messicano Porfirio Miranda sulla conciliazione tra socialismo e cristianesimo, espresse per esempio in *Marx y la Biblia. Crítica a la filosofía de la opresión*, Salamanca, Sígueme, 1975.

⁵³ Si tenga presente come Cardenal studia la materia e la natura per ricavarne informazioni sulla volontà di Dio e come gli elementi naturali, gli animali e le piante siano correlativi oggettivi di significati trascendenti.

⁵⁴ Nel piccolo paese la Chiesa risentiva molto meno che negli altri stati centroamericani della contrapposizione interna tra progressisti e conservatori, tanto che salutò l'avvento del governo sandinista con una lettera pastorale che invitava il popolo a non temere per egoismo e attaccamento ai propri beni la redistribuzione socialista delle risorse e a accogliere, anzi, con entusiasmo, la possibilità di realizzare la giustizia. ("Carta pastoral del episcopado nicaraguense de 17 de Noviembre de 1979", pubblicata in *Nicaragua. Los cristianos están con la revolución*, San José de Costa Rica, Cuadernos DEI, n.2, novembre 1979).

⁵⁵ Pubblicata in *Antología*, Barcellona, Laia, 1979, pp. 259-266. I versi citati compaiono alla pagina 264.

come si evince da *Vida en el amor*⁵⁶ (scritto tra il 1956 e il 1959) è dato da un intersecarsi di fonti bibliche e patristiche (compresi i Vangeli apocrifi, soprattutto quello di Tommaso), testi teologici liberazionisti e teorie chardiniane, con la mistica di Santa Teresa e (soprattutto) di San Juan de la Cruz.

⁵⁶L'edizione Trotta, del 1997 è reperibile e riproduce il prologo di Thomas Merton.

A. PARTE PRIMA: UN PERCORSO MISTICO NELLA POESIA RELIGIOSA DI ERNESTO CARDENAL.

I. Una scrittura 'a lo divino'

Risulta appurato che il nucleo propriamente mistico dell'opera poetica di Cardenal è quello più recente, relativo alle ultime 'cantigas' di *Cántico Cósmico* (1989) e alla raccolta *Telescopio en la noche oscura* (1993), come l'autore stesso dichiara.⁵⁷ Abbiamo anche visto che da *Vida en el amor*, ovvero dal 1959, la sua riflessione mistica e filosofica è già configurata ed è già elaborato un sistema compiuto, che non subirà modificazioni di rilievo. Tuttavia dalle prime liriche di *Gethsemani, Ky.* alla poesia di *Cántico Cósmico* è evidente un forte cambiamento nelle forme dell'espressione mistica: il nostro obiettivo in questa prima parte è proprio la messa a fuoco di tale percorso.

La scelta di testi che proponiamo è, quindi, finalizzata alla configurazione della traiettoria della poetica mistica di Cardenal. Le opere interessanti a questo proposito sono alcune composizioni delle raccolte *Gethsemani, Ky.* (1960), *Salmos* (1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (scritto tra il 1962 e il 1963) e *Coplas a la muerte de Thomas Merton* (1968), oltre ad alcune liriche sparse, pubblicate su riviste o in raccolte antologiche. E' interessante notare come anche in queste prime fasi i risultati migliori li abbia ottenuti nel "ri-scrivere" testi. Nella definizione di una via artistica personale si può sempre notare in Cardenal un suo muovere passi da un inter-testo, elaborato, stravolto o solo rievocato ma ben riconoscibile tra i versi del poeta, come abbiamo visto. Nella vicenda degli *Epigramas* questo procedimento è chiarissimo: Cardenal, infatti, aveva iniziato a tradurre gli epigrammi di Catullo e Marziale e poi, gradualmente, aveva abbandonato il binario dell'intertesto e composto poesie originali, inserendovi i contenuti a lui più cari, ovvero amore e antisomozismo. Dalla familiarità con un testo di riferimento aveva acquisito delle modalità operative con le quali iniziare a muovere passi autonomi. I suoi *Epigramas* infatti

⁵⁷ Ernesto Cardenal, "Lectura del poemario místico *Telescopio en la noche oscura*", in Luce López-Baralt y Lorenzo Piera (a cura di), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996, p.53.

irrompono con originalità tematica nelle strutture stesse dell'epigramma classico. E vedremo, analizzando *Telescopio en la noche oscura*, quanto resti forte il debito a questa esperienza giovanile anche nel tempo dell'anzianità del poeta. Resta, per esempio, il gusto per il finale ad effetto, che diviene culmine della trama poetica e spesso la stravolge, la dissacra, o getta luci ironiche su tutta la composizione⁵⁸. Così nella poesia storica Cardenal riscrive documenti e dispacci, in *Oración por Marilyn Monroe* usa articoli scandalistici, nei Salmi traspone storicamente le Sacre Scritture, che ritrovano l'effetto che dovevano fare ai loro primi lettori.

Tanta della critica che si è occupata di Cardenal, forse perché più attratta dagli aspetti sociali e politici dell'opera di Cardenal e più versata in essi, non ha colto come la particolare voce lirica di Cardenal non sia una sua elaborazione originale ma gli venga direttamente dalla fitta rete di relazioni intertestuali che entrano nel suo testo poetico, dagli epigrammi di Marziale e Catullo al materiale storiografico, a slogan pubblicitari o politici e, nel caso della poesia della trappa, dalle Sacre Scritture. Non è certo da sottovalutare quanto la vita silenziosa e contemplativa nel monastero di Gethsemani e la ripetizione dei Salmi nelle melodie gregoriane abbiano delineato in Cardenal uno specifico modo di interagire col mondo e con Dio e ne abbiano condizionato innanzi tutto la voce poetica e quindi anche il linguaggio e le cadenze ritmiche. Nell'analisi che segue vedremo come la voce lirica da intimistica divenga "profetica" e quindi si consolidi al servizio dell'ideale liberazionista. Non si tratta, tuttavia, di semplice imitazione, ma della costruzione di un dialogo attivo con l'intertesto, che va dalla rivisitazione delle citazioni alle vere e proprie "riscritture" in chiave attualizzata. Sarebbe errato immaginare un Cardenal che pratica, anche solo nella sua prima produzione, una scrittura spontaneista e ingenua, cosa che potrebbe, del resto, trovare riscontro nella semplicità del linguaggio da lui usato. Questa apparente ingenuità va invece compresa come realizzazione di un preciso obiettivo mimetico del poeta: questi vuole, prima, conoscere qualcosa del pensiero divino, interrogandosi sulla creazione (specchio del

⁵⁸ Il finale ad effetto, di chiara matrice epigrammatica, ha molti seguaci in centroamerica, come il poeta Roque Dalton, amico di Cardenal che ne ha condiviso molte delle aspirazioni politiche, oltre a qualche aspetto formale. L'*aguijón* (così è stato definito in una riuscita metafora di Jorge E. Arellano, che ne esaltava la caratteristica di pungere come la coda dello scorpione) si è rivelato particolarmente adatto a creare effetti di ironia e sarcasmo, nonché tutti i ribaltamenti semantici funzionali a certa poesia di denuncia. Nell'opera di Dalton questo aspetto si può apprezzare particolarmente nella raccolta *La ventana en el rostro* (pubblicata dalle Ediciones Baile de Sol nella Collana Biblioteca Roque Dalton, nel 2003, con un'introduzione critica di Mario Benedetti). Per quanto riguarda Cardenal questo aspetto è evidente in tutta la sua traiettoria poetica.

creatore) e cercando di comprenderne le dinamiche; poi (in *Salmos*) vuole fare sua la voce del popolo oppresso, per portarla a Dio. A questo punto interviene il fine didattico e per molti aspetti propagandistico, di predicare il messaggio liberazionista che lui attribuisce alle Scritture. Ogni composizione cardenaliana appare, ad un'analisi attenta, molto più studiata e autoconsapevole di quanto si possa immaginare a una lettura superficiale. Si tenga presente, del resto, che Cardenal era arrivato all'esperienza monastica dopo aver già avuto una formazione artistica: si era già occupato di critica e storiografia poetica nei suoi studi universitari in Messico e negli Stati Uniti; aveva pubblicato saggi sulla poesia nicaraguense e su quella nordamericana, consolidando la sua consapevolezza critica dell'opera poetica. Al suo arrivo a Gethsemani inoltre aveva anche già scritto le sue prime poesie e impostato chiaramente le scelte stilistiche sulla base della poetica poundiana, studiata nei corsi della University of Columbia. L'impronta della sua formazione non può non aver determinato nel nicaraguense una sovrastruttura critico-letteraria difficilmente prescindibile.

I. 1. Il mimetismo lirico

Nella preistoria dell'espressione mistica di Cardenal si colloca la composizione di una poesia alquanto singolare. E' lo stesso autore a indicarne una lettura 'a lo divino' (altrimenti difficilmente riconoscibile) nella sua autobiografia *Vida Perdida*. Si riporta il passaggio contenente il testo in questione.

Por entonces es que escribí un epigrama de los esquirines (como pequeñas lechuzas) y tal vez nadie le ha puesto mente al hecho de que sea en voz femenina. Me lo inspiró una cancioncita folklórica de Nicaragua que alguien publicó en *La Prensa* en esos días. Es una queja que la esquirina le hace al esquirín. Y yo no le estoy escribiendo ya a ninguna muchacha, en realidad no tenía muchacha a quien escribir. Estaba escrito vagamente a Dios; o es realmente la queja del alma a Dios. En las ediciones de mis epigramas suele estar entre los últimos, y es porque fue el último de mi vida:

*Como canta de noche la esquirina
al esquirín que está sobre otra rama:
«Esquirín,*

*si querés que vaya, iré
si querés que vaya iré»
y a su rama la llama el esquirín:
«Esquirina,
si querés venir, vení,
si querés venir, vení»,
y cuando ella se va donde él está
el esquirín se va para otra rama:
así te llamo yo a ti,
y tú te vas.
Así te llamo yo a ti,
y tú te vas.⁵⁹*

La voce poetica, mimetizzata nel canto degli uccellini, crea un gioco di vicendevoli richiami, rappresentando chiaramente in chiave allegorica il corteggiamento dei due amanti. I protagonisti sono 'come piccole civette', secondo la definizione del poeta. Si crea un contrasto tra il significato allegorico della poesia, che richiama alla scelta esistenziale del seminario, decisiva per il poeta, e la piccolezza degli uccellini che la rappresentano. Tale semplicità accompagna delicatamente un gusto per le cose piccole e umili, omogeneo alla forma poetica ingenua, quasi infantile. L'ispirazione alla composizione della poesia, infatti, era venuta a Cardenal a partire da una canzone folkloristica, come si riconosce nel ritmo e nella forma dialogata.

Si tratta di una curiosa testimonianza dell'interrogarsi del poeta sulla propria vocazione, quando già aveva una sua vita religiosa, ma non aveva vissuto il momento forte della sua scelta, nell'incontro mistico del 2 giugno 1956 (che racconterà in forma poetica solo decenni dopo). Ci è parso interessante assumere questo componimento come punto di partenza, assumendolo come esempio del peculiare rapporto del mistico con le voci che provengono dalla natura, destinato ad evolversi in maniera decisiva nella poetica di *Gethsemani, Ky.*

⁵⁹ Ernesto Cardenal, *Vida Perdida*, Barcellona, Seix Barral, 1999, pp. 87-88. La poesia fa parte della raccolta *Epigramas*, nell'edizione Trotta (Madrid, 2001), alla pagina 58.

I.2. Voce poetica e voce profetica

La prima fase dell'evoluzione della poetica di Cardenal marca il passaggio da una poesia asciutta, contemplativa e intimistica, in cui riconosceremo tratti orientali (quella di *Gethsemani, Ky.*), a quella che definisco profetica e si delinea nei *Salmos*. Vorrei esemplificare le caratteristiche di questa particolare voce lirica, prendendo in prestito un'immagine dalla tradizione mistica sufi, che abbiamo già delineato quale influenza non secondaria nel sistema filosofico del poeta. Il mistico, il derviscio nella tradizione di Mevlana, deve realizzare la comunicazione tra l'uomo e Dio, facendosene canale. Così nella sua danza il "monaco" sufi si costituisce fulcro di questa interconnessione, con il palmo di una mano rivolto in basso a raccogliere le preghiere e le grida del popolo e l'altra verso l'alto per presentarle a Dio. La stessa funzione se la ritaglia Cardenal a partire dai *Salmos*, assumendosi nella preghiera il ruolo di fulcro della connessione tra cielo e terra. La stessa voce dei profeti biblici non aveva niente di irenico, bensì tuonava in una rigida critica sociale, denunciando con severità le ingiustizie dei suoi tempi. Era testimonianza di una fede niente affatto a storica, ma profondamente incarnata nel proprio tempo. Era certo questa la più diretta ispirazione di Cardenal, che dai profeti ha ricavato anche la forte tensione comunicativa, presente fin dal momento della riscrittura degli appunti presi a *Gethsemani*. Lui stesso aveva indicato come obiettivo primario della sua arte quello comunicativo, per fare una poesia che parlasse a tutti. Risulta, altresì, chiaro dall'analisi delle opere in questione, che in *Gethsemani, Ky.* è completamente assente il fine propagandistico, ma questo diverrà poi centrale in *Salmos*, passando dall'espressione in forma orante delle sue aspirazioni, alle grida di protesta. La denuncia è diretta soprattutto contro il perpetrarsi di ingiustizie sul piano politico, come la dittatura somozista e lo strapotere USA; e su problemi sociali, come il peso crescente della pubblicità, ormai capace di indurre bisogni, propagandare falsità e desemantizzare il linguaggio⁶⁰. Ma la sua voce "profetica", mentre si rivolge a Dio vuole anche parlare agli uomini perché prendano coscienza e si attivino (anche politicamente). L'arte di Cardenal si configura, proprio in

⁶⁰ Sul "reato" di desemantizzazione del linguaggio si veda per esempio l'epigramma "Epitafio para Joaquín Pasos", pubblicato anche in *Antología Nueva* (Madrid, Trotta, 1996).

questa prima fase, come chiaramente “funzionale” alla propaganda di idee liberazioniste e al risveglio della coscienza civica e religiosa dei suoi lettori, e la sua voce profetica tuona proprio a far ravvedere gli uomini, nel momento in cui presenta a Dio le loro istanze. Nell’analisi di quanto, del ‘corpus’ di poesia religiosa di Cardenal, interessa al nostro fine, si potrà mettere a fuoco questo aspetto e far luce sulla natura della voce lirica dell’artista, per delineare lo sviluppo della sua poetica mistica.

II. *Gethsemani, Ky.*

Gethsemani, Ky., come espresso dal nome, raccoglie le poesie nate dall’elaborazione degli appunti presi nella trappa di Gethsemani, in Kentucky (che si abbrevia appunto “Ky.”). Lì Cardenal aveva vissuto gli anni del suo noviziato, secondo le strette regole dell’osservanza cistercense, e aveva dovuto sottostare anche al divieto di dedicarsi alla poesia. E’ curioso come anche in questo caso, in cui apparentemente non vi è intertestualità, si riscontra una doppia fase di scrittura, che determina una dipendenza della versione definitiva dai primi appunti. Essendo questi riprodotti, a cura dello stesso autore, nella prima biografia, *Vida Perdida*⁶¹, abbiamo, anche in questo caso, l’opportunità di studiare i rapporti dell’opera con il suo intertesto.

Il linguaggio di *Gethsemani, Ky.* si presenta essenziale e asciutto, come volevano le indicazioni di sobrietà dei suoi superiori, e quasi tutta la poesia di questa raccolta nasce dall’osservazione di cose di poco conto, animali, insetti o anche immondizia. Con la capacità di impiantare meccanismi analogici che già era propria a Cardenal, nascono liriche religiose di grande ispirazione, molto interessanti ai fini della nostra ricerca. Solo di rado vi sono espressioni direttamente rivolte al Padre, ma è interessante evidenziare il linguaggio con cui Cardenal si riferisce a momenti della sua vita contemplativa, accanto al delinarsi di un suo sistema simbolico mistico, mutuato con originalità dalla mistica di San Juan de la

⁶¹ Barcellona, Seix Barral, 1999, pp. 219-307.

Cruz. La nota di fondo della raccolta è un tratto di scrittura molto delicato e discreto, tanto che il monaco non fa mai riferimento esplicito all'episodio mistico che già aveva vissuto, del quale parlerà solo decenni dopo. Proponiamo una selezione dei testi che si accostano alla nostra tematica guida e ci permettono di focalizzarne le caratteristiche teosofiche e formali.

II.1. La natura specchio della realtà superontica

La maniera propria del contemplativo di rapportarsi al mondo e alla realtà fisica si coniuga in Cardenal con elementi originali, come l'elaborazione delle teorie chardiniane sulla santità della materia e la voglia di dar voce ad un personalissimo percorso mistico e gnoseologico. Le poesie di *Gethsemani, Ky.* sono una tappa essenziale dell'evoluzione della poetica religiosa di Cardenal, sia in quanto a elaborazione, teorica ed empirica, della tematica della conoscenza divina, sia in quanto alla definizione di un proprio linguaggio più propriamente mistico, non estraneo ad influssi provenienti da sistemi culturali e religiosi diversi. Si propone un primo testo, dove analizzare le peculiarità del senso della natura nella lirica di *Gethsemani, Ky.*

LAS CIGARRAS⁶²

En Pascua resucitan las cigarras
—enterradas 17 años en estado de larva—
millones y millones de cigarras
que cantan y cantan todo el día
5 y en la noche todavía están cantando.
Sólo los machos cantan:

⁶² I titoli delle liriche che proponiamo compaiono solo in alcune edizioni come attribuzioni posteriori o scelte dell'editore, pertanto non costituiscono materia di analisi del presente studio.

las hembras son mudas.
 Pero no cantan para las hembras:
 porque también son sordas.
 10 Todo el bosque resuena con el canto
 y sólo ellas en todo el bosque no los oyen.
 ¿Para quién cantan los machos?
 ¿Y por qué cantan tanto? ¿Y qué cantan?
 15 Cantan como trapenses en el coro
 delante de sus Salterios y sus Antifonarios
 cantando el Invitatorio de la Resurrección.
 Al fin del mes el canto se hace triste,
 y uno a uno van callando los cantores,
 20 y después sólo se oyen unos cuantos,
 y después ni uno. Cantaron la resurrección.⁶³

Da questo primo approccio alla lirica della raccolta *Gethsemani, Ky.* si avverte un tono delicato, pacato, curioso, ma molto discreto. Se nella poesia successiva sono frequenti, per esempio, le apostrofi al lettore, dal quale il poeta vuole sempre una reazione forte, qui Cardenal non è mai invadente nel rapportarsi al pubblico. Siamo di fronte a una poetica molto diversa da quella che si verrà configurando. Il discorso sulla realtà sensibile è qui al servizio di una riflessione metafisica e la descrizione naturalistica appare ancora ben distinta dalla poesia cosmica che segue, proprio per la delicatezza dello sguardo sulla natura: in *Gethsemani, Ky.* già compaiono alcuni tratti di decomposizione chimica degli elementi, ma la creazione non è ancora manipolata come lo sarà nella poesia cosmica. La creazione è solo il correlativo oggettivo dell'ontologia del Creatore.

Due terzi della poesia sono solo osservazione curiosa della natura, ma è, da subito, chiaro che non è quello l'obiettivo comunicativo di Cardenal. Fin dal primo verso 'las cigarras' sono accompagnate da termini 'Pascua' e 'resucitan', cosicché sin dall'incipit si suggeriscono significati ulteriori del testo. Il tono pacato della riflessione metafisica si

⁶³ I testi di *Gethsemani, Ky.* che cito si trovano nelle raccolte antologiche, il più delle volte senza titolo. La presente si può trovare in Ernesto Cardenal, *Poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, p. 81.

definisce nell'impostazione ritmica ternaria: infatti, il verso si muove in totale libertà, ma si mantiene sempre nettamente cadenzato, come in tutta la raccolta. Il senso del tempo di Cardenal appare cambiato dall'esperienza contemplativa e dal vincolo al silenzio e la sua sensibilità musicale non potrà prescindere dall'abitudine quotidiana al canto gregoriano dei salmi. Notiamo una netta cesura, rimarcata sia sul piano formale sia su quello tematico, circa a metà del testo. La prima parte della composizione descrive il canto delle cicale, ne spiega alcuni aspetti come se li raccontasse a un bambino o a un se stesso ingenuo, incredulo e smarrito in una realtà nuova che inizia ora a masticare. Il fraseggio sembra, infatti, descrivere un monologo interiore, guidato non dal ragionamento del poeta, quanto piuttosto dall'evidenza delle cose stesse, con tecnica rapportabile a quella del correlativo oggettivo. E l'io poetico resta nascosto dietro le cose, incerto, ingenuo, quasi balbuziente in una sintassi elementare di frasi spezzate: si costruisce una sorta di epanodo in cui ogni verso aggiunge una parte di contenuto a quello precedente. Le iterazioni e le analogie strutturali creano rimandi continui nel testo e deformano il ritmo in una sorta di cinematografico 'rallentamento' che segmenta la comunicazione. Così è nei versi tre e quattro con l'iterazione di 'millones y millones' e 'cantan y cantan', con un calco anaforico di struttura. Ma anche nella rima interna 'día / todavía', che rallenta il ritmo poetico grazie allo iato. L'ultima coppia di versi di questa fase esprime drammaticamente la frustrazione nell'inutilità del canto delle cicale.

10 Todo el bosque resuena con el canto
 y sólo ellas en todo el bosque no los oyen.

E' interessante notare quanto l'uso sapiente delle vocali contribuisca a veicolare il significato: nei due versi, infatti, domina, ripetuto ben otto volte, il suono /o/, chiuso e stretto, interrotto solo dal dittongo 'ue' di 'resuena' e dalla /a/ di 'canto', aperti. Due termini riferiti al campo sensoriale uditivo, che rivestono un ruolo di amplificazione del canto, nel testo. E poi, quasi all'improvviso, i dubbi di questa mente ingenua e curiosa si esplicitano nelle proposizioni interrogative, che rompono il ritmo della composizione costituendo l'apice del climax di tensione emotiva che si preparava dai primi versi.

¿Para quién cantan los machos?

¿Y por qué cantan tanto? ¿Y qué cantan?

Il termine ‘cantan’ si ripete tre volte, enfatizzando la drammaticità dell’interrogarsi del poeta. L’incessante canto delle cicale è ascoltato da tutti tranne che dal suo destinatario. E’ una metafora della comunicazione con Dio e i versi finali, a cadenza quaternaria, esplicitano il piano interpretativo allegorico: come le cicale anche i trappisti, davanti ai loro antifonari, non sono ascoltati proprio dall’unico destinatario del loro canto. I versi della seconda parte mantengono l’anfibologia dei piani interpretativi fisici e metafisici, evocando uditivamente lo smettere di cantare, a una a una, delle cicale. Si può, altresì, notare, il passaggio dal plurale delle parole chiave delle prime due parti (‘cigarras’ e ‘cantan’), al singolare ‘uno’, che si ripete quattro volte negli ultimi versi: si evidenzia un processo di disgregazione che riflette un ripiegamento intimistico nella frustrazione comunicativa tra il monaco e l’Amato. L’amarezza dell’assenza di comunicazione rende mesto anche il richiamo circolare alla resurrezione, presente in ‘incipit’: la forte connotazione positiva della Pasqua al primo verso, nell’‘explicit’ è vinta nella delusione, espressa anche nel ‘cantaron’, forma di ‘pretérito indefinido’ in cui si evidenzia come tutto è passato senza aver risposto alla domanda centrale. Ecco che il componimento imposta il tema della comunicazione con la divinità in termini fortemente negativi, che denotano sconcerto e smarrimento. Predomina la frustrazione della comunicazione in una dinamica che appare univoca, in una voce che si leva senza risposta e nella caduta delle voci dei monaci, a una a una. La forza espressiva delle tre interrogative rompe il ritmo e espone al lettore, in modo tanto diretto da risultare violento, tutta la drammaticità dell’aridità spirituale, delle fasi di “notte dell’anima”, ai quali pure Merton aveva preparato il novizio: gli aveva infatti preannunciato che a fronte di rari momenti di estasi avrebbe vissuto lunghe stagioni di sofferenza nella spasmodica ricerca di comunicazione con Dio⁶⁴. Quindi Cardenal fa proprio ed elabora il tema dell’‘ausencia’, mutuandolo dalla mistica classica. Ancora non compare l’immagine tradizionale della notte, che pure aveva già usato in *Vida en el amor*⁶⁵. E’ presente, invece, il tema della resurrezione,

⁶⁴ Ernesto Cardenal ricorda spesso nelle sue autobiografie l’ammonimento del maestro e lo cita anche in “Coplas a la muerte de Merton”, in *Poesía*, cit., pp. 239-254.

⁶⁵ Il simbolismo della notte sarà sviluppato in seguito. Lo si può intanto ritrovare in *Vida en el amor* (Madrid, Editorial Trotta, 1997) chiaramente formulato alle pagine 50, 56 e 57.

centrale nella poesia religiosa classica, che qui è solo al margine del componimento, come cornice. Resta, quindi, vassallo a quello della frustrazione; anzi, appare anch'esso alla fine vinto dall'ineluttabile ripetizione ciclica del tempo, quello liturgico come quello delle stagioni, incessante e immutabile.

Vorrei ancora soffermarmi su una considerazione relativa al peculiare modo di usare gli elementi della natura in questa prima fase della poetica cardenaliana. Abbiamo già evidenziato la delicatezza dello sguardo del poeta che, ingenuo e curioso, indaga i particolari del funzionamento del creato per riconoscere in essi i tratti del creatore. Se si considera, a fianco di questa rispettosissima dolcezza di approccio verso la natura, anche la strutturazione della poesia, si possono ricavare alcuni elementi di riflessione interessanti. La poesia infatti muove dall'osservazione della natura per accompagnare il lettore in un percorso di meditazione metafisica. Va a fondo, brevemente, nel nucleo espositivo, ma poi ritorna, smorzando i toni, a contemplare aspetti del creato. Questo meccanismo è riscontrabile nella poesia giapponese, come nello schema classico dell'haiku⁶⁶, che prevede proprio questo partire e tornare a elementi della natura e delle stagioni. In essa lo spessore metafisico è dettato proprio dalla presentazione di alcuni aspetti di elementi naturali, secondo una dinamica retorica simile alla tecnica del correlativo oggettivo. Sono le piccole cose della natura e delle stagioni a parlare, come laconiche meditazioni ontologiche. Certo Cardenal conosceva le forme della lirica giapponese e le aveva imitate. Da Pound aveva assimilato la tecnica imagista, che costruiva le rappresentazioni ispirandosi all'ideogramma e alla tradizione calligrafica. Ma anche Merton gli aveva certo trasmesso la sua passione per le filosofie orientali e le loro forme di rappresentazione poetica, soprattutto la poesia zen⁶⁷. Come tutte le passioni di Merton, anche questa aveva chiaramente suggestionato e affascinato il discepolo.⁶⁸ Dall'interessante corrispondenza tra Merton e Cardenal, di recente pubblicazione, si scopre una serie di commenti sulle poesie di *Gethsemani, Ky*. A un

⁶⁶ Tramite gli studi di Blyth (Blyth, R.H. *A History of Haiku. Volume One: From the Beginnings up to Issa*, Tokio, Hokuseido Press, 1963), l'haiku ha ampio seguito in Nord America. In America Latina è presente dal tardo modernismo in autori come Juan José Tablada e ed è stato stimato e usato come forma poetica anche da Gorge Luis Borges e Octavio Paz.

⁶⁷ Gli studi di Merton sono ampiamente documentati. Cito solo i due libri che riguardano le mistiche orientali nell'edizione italiana: *La via semplice di Chuang Tzu*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1993 e *Mistici e Maestri Zen*, Milano, Garzanti, 1969.

⁶⁸ Lo testimoniano le opere teologiche di Merton, in particolare *Seeds of contemplation*, ma anche il carteggio con Cardenal (*Thomas Merton/ Ernesto Cardenal, correspondencia (1959-1968)*, Madrid, Eitorial Trotta, 2003), curato da Santiago Daydi-Tolson, tra le altre, alle pagine 126 o 187.

Cardenal non soddisfatto di testi che definisce ‘algo mediocres’⁶⁹, Merton risponde con spunti critici e suggerimenti:

Creo que tienes razón al decir que éstos son menos buenos de los que escribiste antes de llegar aquí (*Epigramas*, n.d.r.). Ciertamente tienen menos fuerza. Pero deberían ser lo que son, simples, tranquilos y directos. Y con esa encantadora brevedad china.⁷⁰

E’ altresì interessante rilevare quanto i due monaci-poeti trovino risposte nella loro ricerca espressiva, proprio in una tradizione poetica marcatamente contemplativa come quella orientale, anch’essa elaborata nella meditazione e nel silenzio. Forse è proprio il silenzio che definisce questo tipo di voce poetica.

II.2. La comunicazione mistica

Se fin ora abbiamo incontrato e descritto le espressioni della frustrazione del contemplativo e dell’‘ausencia’, il prossimo testo che abbiamo scelto di analizzare presenta un approccio complesso al tema della comunicazione mistica, che ce ne fa cogliere in pieno lo spessore nell’opera cardenaliana.

CEMENTERIO TRAPENSE

Ha llegado al cementerio trapense la primavera,
al cementerio verde de hierba recién rozada
con sus cruces de hierro en hilera como una siembra,

⁶⁹ *Ibid.*, p.50.

⁷⁰ *Ibid.*, p.53.

donde el cardenal llama a su amada y la amada
 5 responde a la llamada de su rojo enamorado.
 Donde el reyezuelo recoge ramitas para su nido
 y se oye el rumor del tractor amarillo
 al otro lado de la carretera, rozando el potrero.
 Ahora vosotros sois fósforo, nitrógeno y potasa.
 10 Y con la lluvia de anoche, que desentierra raíces
 y abre los retoños, alimentáis las plantas
 como comíais las plantas que antes fueron hombres
 y antes plantas y antes fósforo, nitrógeno y potasa.
 Pero cuando el cosmos vuelva al hidrógeno original
 15 —Porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos de convertir—
 no resucitaréis solos, como fuisteis enterrados,
 sino que en vuestro cuerpo resucitará toda la tierra:
 la lluvia de anoche, y el nido del reyezuelo,
 la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina,
 20 el amor del cardenal, y el tractor de mayo.⁷¹

La poesia ci sembra meritare un'analisi in quanto avvicinamento al tema mistico, nonché definizione di alcuni elementi lessicali della poetica cardenaliana. Riferiamoci intanto alla struttura. Ci troviamo davanti ad un verseggiare molto libero, che appare ancora naturale e poco orchestrato dall'autore, per la sua semplicità. Ad un'analisi più attenta si rende più chiaro un intervento formale che segue un piano preciso e si confà a norme estetiche e schemi di strutturazione analogica. Si è ben lontani dall'isosillabismo ma, come rilevato in precedenza, nelle composizioni di *Gethsemani*, *Ky*. si può sempre individuare un chiaro ritmo interno con un numero fisso di 'ictus', in questo caso cinque. All'interno dei versi sono continui i rimandi analogici, le iterazioni, le assonanze e le allitterazioni, che definiscono una sintassi all'interno di strutture prevalentemente paratattiche. Solo nei primi versi troviamo la ripetizione del termine 'cementerio', le allitterazioni del suono agro di /r/ e delle liquide 'l' e 'll'. L'assonanza del dittongo 'ie', ripetuto quattro volte ('hierba', 'recién', 'hierro' e 'siembra') espande in profondità il paesaggio. Nel quadro si inserisce, ancora una

⁷¹*Poesía*, cit., p.82.

volta, un'immagine del campo sensoriale uditivo, a simboleggiare la comunicazione dell'uomo con Dio, in un'ottima strutturazione formale:

donde el cardenal llama a su amada y la amada
responde a la llamada de su rojo enamorado

In una struttura disordinatamente chiasmica si definiscono piani paralleli e meccanismi di rimando simbolici di notevole rilievo. Il 'cardenal', come si evince dall'autobiografia *Vida perdida*⁷² è spesso adottato dal poeta come 'alter ego' in questa fase della sua poetica spesso basata sui dettagli della natura nella sua universale specificità⁷³. E' ovviamente l'omonimia quello che rende evidente l'accostamento, ma l'immagine sembra suggerire anche un significato ulteriore nel colore rosso dell'uccellino, rimando alla passione erotica e alla Passione maiuscola, alla ferita divina e al sangue di Cristo. Nei versi sopra citati al 'cardenal' corrisponde, infatti, nel chiasmo, l'espressione 'su rojo enamorado'. Questi si configura come il mittente di un messaggio, il cui canale è indicato nel testo dalla dittologia 'llama' e 'llamada'. Avremo modo di riscontrare anche nell'opera più recente di Cardenal il ricorrere del verbo 'llamar' per riferirsi alla ricerca di contatto mistico e questo assumerà, di tempo in tempo, forme diverse nella poetica del nicaraguense. Intanto notiamo che la comunicazione diretta passa sempre per canali sensoriali uditivi, mentre si delinea una forma comunicativa più superficiale o addirittura ingannevole tramite quelli visivi.

Richiama la nostra attenzione anche l'inserimento nel testo del termine 'llama', in un punto così denso di contenuti e attentamente studiato. L'omofonia di tale termine con una delle voci chiave della mistica classica non si può considerare casuale in un lettore attento di San Juan de la Cruz e Santa Teresa d'Avila come Cardenal, ma riveste tratti anfibologici. L'immagine del fuoco prosegue le eco più passionali dei versi precedenti. Poco più avanti troviamo il destinatario del messaggio, la 'amada': troviamo quindi rappresentato lo struggente desiderio di contatto con la divinità nei suoi termini più classici, montato in una struttura di rimandi precisi in una composizione tutt'altro che casuale. La corrispondenza tra

⁷² *Op.cit.*

⁷³ Si tenga presente la tradizione comune nelle civiltà mesoamericane di attribuire ad ogni nuovo nato un animale che diviene il proprio doppio nella natura e conduce un'esistenza parallela alla propria, come il 'nawaal' nella cultura maya (si veda per esempio Rigoberta Menchú Tum, *Rigoberta, i maya e il mondo*, Firenze, Giunti, 1997, pp. 98 e 348).

le due parti è rappresentata dal rimando dell'eco 'llamada/amada', che definisce il canale di comunicazione del messaggio, ripetendolo e amplificandolo tra i due comunicanti. E' la prima volta che in Cardenal troviamo espresso questo aspetto di comunicazione col divino, sebbene già prima del suo ingresso nella trappa, ricordiamolo, avesse vissuto un episodio mistico.

Rileviamo anche, nel testo, la presenza di un costante fonosimbolismo. Oltre a quanto già evidenziato:

Donde el reyezuelo recoge ramitas para su nido
y se oye el rumor del tractor amarillo
al otro lado de la carretera, rozando el potrero.

E soffermiamoci anche sull'uso poetico di lessico chimico, come in:

Ahora vosotros sois fósforo, nitrógeno y potasa.
...
y antes plantas y antes fósforo, nitrógeno y potasa.
...
—Porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos de convertir—

Quanto era iniziato nei salmi resta come elemento caratterizzante del linguaggio di Cardenal. Il circolo di trasformazioni chimiche esprime la ciclicità del tempo e anche la Resurrezione; ma non presenta il tema in termini teologici o dogmatici, bensì con categorie scientifiche, tramite l'analogia con i sistemi di funzionamento della natura, riflesso vivo della saggezza divina che l'ha ordinato⁷⁴. Anche il linguaggio è asciutto e risulta elementare per effetto della paratassi. I rimandi intertestuali, come qui l'eco della liturgia delle ceneri, sono, abbiamo imparato a riconoscerli, un altro dei vezzi stilistici frequenti in Cardenal, che volentieri cita, parafrasa, o stravolge frasi delle scritture o dei classici della letteratura. Lo fa a volte con l'esplicita volontà di forzare il testo a contesti nuovi, come abbiamo visto nei salmi. Altrove, come adesso, senza necessariamente voler reimpostare una teoria, o non

⁷⁴ In questo aspetto appare chiaro il debito a T. de Chardin e alle sue teorie sulla santità della materia.

necessariamente per esibire studi approfonditi a riguardo, ma, ci sembra, per puro gusto stilistico della citazione, del rimando intertestuale e dell'attualizzazione dei messaggi.

Nel finale un'accumulazione di elementi, giustapposti e disomogenei, offre lo spunto per notare la commistione di registri e l'inserimento del termine specifico della razza della mucca, strategia formale tipicamente esteriorista. Ammassato in questa sentimentale accozzaglia di nomi troviamo, curiosamente, anche l'amore del 'cardenal', anche lui in attesa della resurrezione. Quasi un'auto-consolazione del poeta, che si ripete, nel convincere i lettori (ai quali si rivolge in 'vosotros') che anche lui troverà la corrispondenza dell'amore che ha scelto di riversare interamente su Dio. Anche questo tema è ricorrente nella prosa di Cardenal e lo ritroveremo fino alla poesia mistica più recente nella certezza che saranno dati i baci negatigli in vita.⁷⁵

II.3. La metafora dell'eros

Ci vogliamo ora avvicinare ad un altro dei piani metaforici classici di tutte le tradizioni mistiche, da quella spagnola a quella araba (si pensi, ad esempio, alla storia di Layla e Majnun di Nizâmi⁷⁶). L'amore fisico e la sofferenza per la lontananza, simboleggiano quell'amore che fa ardere il cuore di chi anela a Dio, senza nessun altro desiderio, pensiero, intenzione che non sia l'incontro con l'Amato.

LOS INSECTOS ACUÁTICOS

Los insectos acuáticos de largas patas
patinan sobre el agua como sobre un vidrio.

⁷⁵ Tema molto presente nelle autobiografie dell'autore, che incontreremo più avanti in "Coplas a la muerte de Merton", in *Poesía*, cit., pp. 239-254.

⁷⁶ In proposito si possono consultare: Martino Mario Moreno, *Antología della mistica arabo-persiana*, Bari, Laterza, 1980 e Luce López-Baralt, *San Juan y el Islam*, Madrid, Hiperion, 1990.

- Y patinan en parejas. Se separan
y se persiguen y se emparejan otra vez.
- 5 Y pasan toda su vida bailando en el agua.
Tú has hecho toda la tierra un baile de bodas
y todas las cosas son esposos y esposas.
Y sólo Tú eres el Esposo que se tarda
y sólo yo soy la esposa sola sin esposo.
- 10 Los tálamos de los pájaros están verdes
y las parejas de grajos vuelan jugando,
las parejas de grajos negros, jugando
y gritando: A A A A! A A A A!⁷⁷

Si può osservare il consolidarsi della struttura che diviene tipica della poesia di Cardenal di questo periodo. Notiamo anche in questo testo, infatti, l'articolazione in una prima fase descrittiva, caratterizzata dallo sguardo ingenuo dell'io lirico, una rottura piuttosto netta e uno sviluppo che ritorna su elementi della natura. Anche qui è molto intensa la rete di assonanze, rimandi e parallelismi strutturali. Nello specifico notiamo, nella prima parte l'allitterazione della consonante 'p' nei primi quattro versi, l'iterazione della parola 'agua' e l'anafora della 'y', che enfatizza la paratassi di frasi brevi e spezzate. Nel secondo verso troviamo:

patinan sobre el agua como sobre un vidrio.

La struttura a specchio della similitudine non fa che rafforzare l'immagine che esprime. L'acqua su cui pattinano gli insetti è come un vetro. Sappiamo da *Vida en el amor*⁷⁸, che nel sistema teologico di Cardenal il vetro è immagine dell'illusorietà delle immagini visibili, quindi della realtà materiale. Leggiamo all'inizio di una sezione di *Vida en el amor*:

⁷⁷ Ernesto Cardenal, *Poesía*, cit., p.84.

⁷⁸ *Op.cit.*, pp. 68 e 84.

Queriendo ir hacia el Creador tendemos hacia las criaduras, como la mariposa que choca contra un vidrio. Porque la creación es transparente y el resplandor de Dios penetra a través de ella.⁷⁹

E ancora:

Hay como una invisible pared de vidrio entre nosotros y las cosas. Y el alma se golpea y golpea contra el vidrio como una mariposa, sin poder llegar hasta ellas. Mientras afuera el mundo exterior nos sonríe intacto, inalcanzado.⁸⁰

Alla luce di questa affermazione si comprende la rilevanza dell'immagine in maniera più compiuta di quanto non sarebbe stato esplicitato dal solo verso. Il pattinare degli insetti sull'acqua diviene ricerca del creatore; ma confusa, non diretta, accompagnata da immagini illusorie. Fino a trasformarsi in una danza nei versi successivi.

Dal terzo verso, infatti, gli insetti diventano 'coppia', che si lascia e si ritrova in questo strano ballo che sembra pattinaggio sul ghiaccio. Il ritmo dei versi tre, quattro e cinque, descrive il ritmo della danza, per poi bloccarsi determinando una cesura molto netta. I versi che seguono per noi rivestono un interesse speciale: è la prima apparizione, fuori dal contesto orante, del "Tú" maiuscolo col quale Cardenal si rivolge a Dio.

Tú has hecho toda la tierra un baile de bodas
y todas las cosas son esposos y esposas.

Notiamo che irrompe netto con il suono /t/, continua con la sua allitterazione subito seguita da quella di /b/. Il verso che segue invece propone con decisione la sibilante riportando la dolcezza che il poeta anela. Si noti l'effetto rafforzativo del far corrispondere alla rima assonante 'bodas'/'esposas', ben due rimandi interni in 'todas' e 'cosas', con un risultato fonetico quasi pesante.

⁷⁹ *Op.cit.*, p.68.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 83.

Y sólo Tú eres el Esposo que se tarda
y sólo yo soy la esposa sola sin esposo.

L'anafora che compare nei due versi, seguita dai pronomi personali in posizione forte nel verso, rende incisivo sul piano retorico il tono di rimprovero all'Amato per la solitudine inflitta. Le /s/ di 'esposo' restituiscono dolcezza fonetica e da qui il componimento, rispecchiando ed elaborando formalmente il tema della solitudine, assume un tono quasi mesto nel ritmo lento e segnato dalle ben otto sibilanti. Ecco il tema delle nozze mistiche e la metafora dell'amore umano. Compare appena un accenno al talamo, fuggevole nella musicalità delle due sdruciole.

Los tálamos de los pájaros están verdes

Il tema non è sviluppato come lo sarà in seguito, ma, quasi con pudore, leggermente sfiorato nell'allegoria del nido, mentre l'attenzione si sposta di nuovo sulla natura. Stavolta però gli elementi del creato appaiono dissonanti, stridenti nelle allitterazioni di 'p', 'j' e 'g', fino a levare al cielo l'eco terribile delle cornacchie con quelle 'a' maiuscole che creano un effetto visivo oltre a quello fonetico.⁸¹ L'amarezza dell'ausencia appare in termini drammatici e turba l'armonia della natura. Già si delinea però in Cardenal una maniera attiva e propositiva di rapportarsi al Dio che gli si nasconde e una sua voce che non teme di levarsi per chiedere di essere ascoltata.

II.4. Gradini sensoriali nel contatto mistico

Tornando al tema della ricerca dell'Amato, mi sembra interessante anche il testo "No sé quien es el que está en la nieve", che con sottili giochi di fonetica descrive un'allegoria del processo gnoseologico e di quello mistico.

⁸¹ Il ricorso a questa forma di onomatopea, con la riproduzione fonica dei versi degli animali, avrà tanti proseguitori in centroamerica, fino a oggi. Per tutti cito la poesia del guatemalteco Guillermo A'kabal.

NO SÉ QUIÉN ES EL QUE ESTÁ EN LA NIEVE.

Sólo se ve en la nieve su hábito blanco,
y al principio yo no había visto a nadie:
sólo la pura blancura de nieve con sol.

El novicio en la nieve apenas se ve.

5 Y siento que hay Algo más en esta nieve
que no es ni novicio ni nieve y no se ve.⁸²

E' un testo che compare raramente nelle raccolte antologiche e che ci sembra meritare una rivalutazione all'interno del corpus cardenaliano, non solo per contenuti religiosi ma soprattutto per la sua valenza estetica. Anche Merton, come si evince dalla sua corrispondenza con Cardenal, nel commentare la raccolta *Gethsemani, Ky.* dice che il componimento migliore a suo giudizio è 'el que trata de la nieve'⁸³. Appare interessante come il testo sviluppa il tema dell'apparenza 'versus' essenza delle cose. Qui non c'è vetro ma comunque acqua ghiacciata che riflette il sole. C'è una sorta di biancore abbagliante, che pervade la scena, a rappresentare la realtà così difficile da osservare. Su questa allegoria si montano tre gradi di comprensione, a costituire una sorta di cammino mistico e gnoseologico: il primo è quello materiale, dell'ingannevole apparenza delle cose, che appaiono diverse dalla loro realtà profonda (all'occhio appare infatti solo un indistinto biancore e l'abbaglio è il vetro dove sbatte la farfalla). Il secondo livello di comprensione è, pure, immanente, ma frutto di un'osservazione più attenta delle cose: a questo stadio si distingue l'uomo nella neve, si vede l'altro. Il terzo stadio di quello che si configura come un cammino ascetico, è invece la contemplazione di qualcosa di più nella neve, nella quale la maiuscola fa agilmente riconoscere la Divinità. Abbiamo per questo componimento anche

⁸² *Poesía*, cit., p. 87.

⁸³ Santiago Daydi- Tolson, *Thomas Merton/Ernesto Cardenal: correspondencia (1959-1968)* Madrid, Editorial Trotta, 2003, p.53.

la possibilità di un confronto diretto col suo intertesto, in quanto si tratta di uno dei rari casi in cui è evidente il rapporto intertestuale con gli appunti presi da Cardenal nella trappa. In un frammento degli appunti, riconoscibile come base per la composizione di questa poesia, compare il biancore: ‘todas las cosas son una sola masa blanca’, appare il novizio incappucciato ‘blanco sobre blanco’ e Cardenal subito esplicita: ‘y así miro esta nieve contenida dentro de un blancor mayor que es Dios’⁸⁴

Non restano dubbi sull’interpretazione. Ma dal rapporto con l’intertesto si evince anche la potenza espressiva dell’intervento di Cardenal al momento della creazione poetica. Ottimi accorgimenti formali rendono, infatti, prezioso il componimento, al di là dei contenuti pur così utili ai fini della presente ricerca. L’allitterazione e più in generale le figure fonosimboliche sono ancora lo strumento principe della comunicazione di Cardenal. Sin dai primi versi, e per tutta la poesia, il dominio dei suoni /s/, /n/ e /v/ è molto netto e conferisce una rara dolcezza al testo, capace di veicolare il senso della soffice leggerezza della neve in un paesaggio invernale silenzioso. Nel terzo verso la rima interna ‘pura blancura’ conferisce lentezza al ritmo della composizione e sembra allungare l’immagine descritta. Il quarto verso stacca facendo comparire d’improvviso nel quadro la bianca sagoma, quasi indistinta, del novizio. La regolarissima cadenza dattilica conferisce al verso un tono quasi da filastrocca, contraddetto e stemperato dalle allitterazioni. E’ il secondo gradino di questo piccolo percorso mistico, mentre gli ultimi due versi ne costituiscono il terzo. Si tratta di una comprensione che viene non più dall’osservazione -dai sensi, quindi- ma dall’interno dell’osservatore (‘y siento que’). La Divinità compare e scompare sfumandosi nella durata dell’ultimo verso, d’eccezionale qualità artistica: ‘que no es ni novicio ni nieve y no se ve’. La sua identità si definisce per negazione e non per affermazione, restando sapientemente velata, fino a dissolversi nel ‘no se ve’ che la restituisce alla dimensione più pienamente superontica della sua rivelazione.

⁸⁴ Ernesto Cardenal, *Vida Perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p.289

II.5. La notte, luogo della rivelazione

Un altro sviluppo del tema mistico e gnoseologico è la riflessione cardenaliana sul tema della ‘noche’. Appare immediato, e certo voluto nel testo, il riferimento alla mistica tradizionale, che aveva sviluppato con San Juan il tema della ‘noche oscura’, ma anche il tema della ‘notte luminosa’ che era apparso nella mistica spagnola e in quella sufi.

COMO LAS LECHUZAS QUE SÓLO VEN DE NOCHE

Como las lechuzas que sólo ven de noche, y como
el mediodía es la medianoche de los murciélagos,
en esta tarde luminosa de julio ¿no será otra la luz
y no será tan sólo lo oscuro lo que vemos:

5 el tanque de agua plateado, la puesta del sol,
las golondrinas revoloteando, este libro de Suso,
el avión que cruza como un pez por el cielo de julio?⁸⁵

Come è frequente nella meditazione orientale, la struttura del componimento è formata da una fase d’osservazione seguita da una domanda metafisica. Al tema dell’illusorietà dell’apparenza delle cose si aggiunge, con il richiamo alla ‘noche’, una nuova riflessione sulla relatività dell’esperienza sensibile, trasferita al piano gnoseologico. L’impianto della doppia similitudine iniziale ci appare subito da notare. I termini sono, infatti, disposti in maniera particolare, tra rimandi e antitesi, ma con gli elementi nodali ‘lechuza’ e ‘murciélagos’, ‘noche’ e ‘medianoche’, ancora in forma di chiasmo (la forma visiva più vicina a un rispecchiamento).

⁸⁵ Ernesto Cardenal, *Poesía*, cit., pp.83-84.

Nel terzo rigo compare il classico nipponico riferimento alla stagione, ma il verso è spezzato in maniera assai brusca dall'apertura dell'interrogativa. E' esplicitata la domanda dell'uomo che cerca di conoscere Dio, e con esso di capire una realtà ultrasensibile, rappresentata nel testo da 'otra luz'. Ciò che è visibile forse è solo oscurità e bisogna andare oltre nel cammino gnoseologico per incontrare la divinità e forse, prima ancora, l'essenza delle cose. Notiamo che la notte in Cardenal non ha sempre connotazioni negative, in quanto è comunque il luogo della rivelazione della realtà superontica e della possibilità del contatto con l'Amato. Anche 'Las lechuzas' mette in discussione che l'oscurità apparente corrisponda a un buio interiore e ribadisce la superiorità di una verità metafisica, antitetica a quella percettibile tramite i sensi. La civetta, classico simbolo della sapienza, molto presente non solo nella simbologia greco-romana, ma anche in quelle delle civiltà mesoamericane, nonché in quelle cristiane (dove è contraddittoriamente simbolo dello spirito ma anche della stregoneria), si erge ancora come metafora di una capacità ulteriore di vista oltre il visibile. Inoltre la simbologia della civetta si coniuga bene con l'idea cardenaliana della notte, rappresentando la notte lunare, in cui si discernono le cose, mentre il corvo ha il valore bipolare della rappresentazione del giorno e della notte senza luna. La 'lechuza' diviene icona della vittoria sui limiti dell'esperienza sensibile e luogo del mistero della visibilità del superontico tramite frequenze sovrumane.⁸⁶

Accanto a lei il pipistrello, completamente risemantizzato nei suoi valori simbolici⁸⁷, diviene altro spunto di contraddizione dell'esperienza sensibile. Per lui il 'mediodía' è come 'medianoche'. Così nella poesia il secondo verso è sia immagine sia espressione formale del ribaltamento dei piani sensibile e soprasensibile, fisico e metafisico. E' molto interessante come Cardenal sceglie e accosta i simboli: la 'lechuza', uccello enigmatico dalla simbologia consolidata, e il pipistrello, originale allegoria della trascendenza del reale, definita in base alle proprietà di orientamento che sono acquisizione scientifica recente. Si sovrappongono, dunque, le due immagini: l'antico mistero celato dagli occhi del rapace notturno, con la suggestione scientifica delle sofisticate tecniche sonar dei pipistrelli.

⁸⁶ Cfr. Franco Cardini, "Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale", in *Abstracta*, n.4 dell'aprile 1986.

⁸⁷ Il pipistrello riveste in tutta la tradizione un ruolo marcatamente negativo dovuto, con molta probabilità, al suo rifuggire la luce per cercare il buio: l'inafasto gusto l'ha indicato sovente quale simbolo satanico, o come in Cesare Ripa, personificazione dell'Ignoranza (si veda Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli*, Milano, Mondadori Electa, 2003, p. 292).

Il significato, determinato dalla sovrapposizione ideografica delle due immagini è l'interazione di diversi fattori: la notte, la saggezza, la vittoria delle barriere sensibili dell'uomo. Un altro esempio di tecnica imagista di costruzione di un significato, di mutuazione poundiana e, prima ancora, orientale.

La consueta accumulazione finale di elementi in disordine rappresenta nel componimento proprio la barriera della realtà 'visibile'. In essa compare significativamente anche un testo mistico. E' citato con determinazione specifica del nome dell'autore, discepolo di Meister Eckhart, che si era interrogato principalmente proprio sul tema della sapienza. Anche lo studio, la ricerca teologica, compare quindi nel mucchio scomposto delle cose che forse sono solo l' 'oscuro' e non possono che sviare dalla verità.

Vediamo in un interessante estratto da *Vida en el amor*, come Cardenal sviluppava le dualità primordiali luce/tenebre e giorno/notte, nel contesto epifanico:

La voz de Dios uno la quiere clara, y no lo es. No lo es porque no puede ser clara para los sentidos. Pero es profunda. Es una voz honda y sutilísima y inexplicable. Es como una honda angustia en el fondo del ser, allí donde el alma tiene su raíz. Es una voz en la noche. Vocación quiere decir llamada y una voz en la noche. Una voz llama y llama. Uno oye y no ve. La queremos clara como el día y es profunda como la noche. Es profunda y es clara pero con una claridad oscura como la de los rayos x. Y llega hasta los huesos.⁸⁸

Nel brano si colga come i 'rayos x' sono l'alternativa tecnologica delle immagini delle civette e dei pipistrelli. Rivestono la stessa significazione simbolica, ma con lessico proveniente da un altro dei campi semantici preferiti di Cardenal, quello tecnico-scientifico, che diviene, sempre più, dominante nel suo idioletto. Il gusto di Cardenal per i rimandi intertestuali ci suggerisce un elemento sostanziale nella definizione del suo linguaggio mistico: la rielaborazione dei temi della tradizione, e in particolare di San Juan de la Cruz, che leggeva e citava spesso. Questo sarà oggetto di analisi più avanti, ma possiamo anticipare, in base a quanto sin qui evidenziato, che già da questa prima poesia religiosa si definisce un atteggiamento di ripresa e di ammodernamento dei temi e dei vocaboli. La

⁸⁸ Ernesto Cardenal, *Vida en el amor*, cit., p.57.

‘noche’ è una categoria ascetica oramai consolidata (anche un terreno di referenza comune con il lettore, in quanto parte di un intertesto noto) da utilizzare in tutta la forza semantica che gli viene dalla storia letteraria, ma senza temere di aggiungervi contenuti e accezioni nuove. Cardenal opera, quindi, un aggiornamento dei codici espressivi della tradizione, che non gli esclude la possibilità di ricorrere alle immagini classiche, anche in chiave contrappuntistica.

Un altro testo definisce, nella notte, la traiettoria dell’anima verso Dio come mossa verso un obiettivo inconsapevole. Esprime il senso tipicamente mistico dell’estraniamento dell’uomo nel percorrere una via in maniera involontaria e inconsapevole.

COMO LAS BANDADAS DE PATOS QUE PASAN GRITANDO

Como las bandadas de patos que pasan gritando,
que en las noches de otoño pasan gritando,
hacia lagunas del Sur que no han visto nunca,
y no saben quién los lleva, ni hacia dónde van:
5 así éramos llevados hacia Ti sin saber adónde
Y como las bandadas de patos que vienen del Sur,
en primavera, de América del Sur,
y pasan por Kentucky gritando de noche!⁸⁹

Ancora il tema del viaggio: uno stimolo dinamico muove la riflessione del poeta, del tutto statico nella sua dimensione contemplativa. La notte è ancora il luogo del movimento e dell’avvicinamento dell’anima all’Amato. Ritroviamo in questo componimento le assonanze e gli accorgimenti stilistici, che abbiamo già evidenziato altrove. Accanto ai riferimenti

⁸⁹ *Poesía*, op.cit., p.82

naturalistici, appare anche una nota nostalgica nel ritornare del pensiero sul Sud, col rimando ‘América del Sur’, sottolineato dall’epifora. Il grido nella notte chiude il componimento lasciando la sua eco nel lettore grazie anche all’esclamazione. Un’altra immagine della voce del monaco che si leva inascoltata nel silenzio frustrante della sua ricerca mistica.

II.6. Codici naturalistici e stile della raccolta

Tirando brevemente le somme di questo percorso analitico all’interno dell’opera *Gethsemani, Ky.* vogliamo evidenziarne alcuni punti. Il primo è l’assoluta particolarità di queste composizioni nel corpus cardenaliano. Questa è determinata innanzi tutto da elementi formali, quali uno stile asciutto, mai eccessivo o ridondante, scarno nell’aggettivazione; così Cardenal lascia parlare le cose, soprattutto gli animali, rappresentati nei componimenti. In proposito si è operata un’analisi dell’intertesto, gli appunti presi nella trappa, della quale si riferiscono i risultati salienti. Nelle 88 pagine di appunti pubblicate si contano solo 36 riflessioni, sulle oltre trecento, che presentano il tema della natura. In maniera molto significativa, le prime si limitano a sottolineare la nostalgia del poeta per la sfavillante natura centroamericana, ma poi inizia un processo diverso. Gli appunti testimoniano il passaggio dall’osservazione attenta degli animali, ad un secondo gradino di comprensione che scaturisce da essa: la natura come rivelazione di Dio. La quinta annotazione relativa alla natura recita: “Veo como el humor de Dios se nos revela en la creación del conejo y del chipmunk, la ardilla listada”. Da questo punto ogni descrizione naturalistica articola due piani di significato, quello fisico e quello metafisico. Visto che ‘todo hijo se parece a su padre’ Cardenal statuisce che ogni artista ‘imita al que renueva la creación en cada aurora, como el niño que imita a su padre’⁹⁰. E negli stessi appunti si dedica anche alla trascrizione fonemica del canto dei diversi uccelli che si trovano nel parco del monastero⁹¹. Da allora ogni descrizione della natura è una metafora o un messaggio di Dio al poeta, come in ‘ He

⁹⁰ *Ibid.*, pp.229-230.

⁹¹ *Ibid.*, p. 279.

renunciado a bellezas parciales por la belleza total: éste era el mensaje que me traía el insecto'.⁹² O in un passaggio in cui la neve piena di impronte di conigli che gli appaiono 'letras de una lengua extraña, un texto cuneiforme'.⁹³

I paesaggi invece gli risultano afasici e quasi lo indispettiscono:

'Ayer había un luna llena al atardecer sobre el bosque enfrente del noviciado. Yo estuve contemplando esto un rato, y queriendo poseer el paisaje, hasta que me cansé, me di cuenta que era inútil, un paisaje es ermético, impenetrable, uno nunca lo puede aprehender'.⁹⁴

In alcuni degli appunti si può riconoscere l'intertesto a partire dal quale è stato elaborato un componimento, come abbiamo visto per 'No sé quien es el que está en la nieve'. A tratti, seppur raramente, si riconoscono immagini presenti nei due testi, come gli appunti relativi al rumore del trattore e la mucca Holstein nel campo appaiono all'origine dell'accumulazione finale di 'Cementerio trapense'.⁹⁵ Ma sono quasi più interessanti le assenze di rispondenza che non le rispondenze stesse. Le frequentissime descrizioni di animali negli appunti, per esempio, riguardano molto spesso conigli. E non compare un coniglio nelle poesie. Gli animali che si possono riconoscere sono solo gli uccelli in senso generico (ma sappiamo che Cardenal chiamava tutti gli animali con i nomi specifici, spesso ricorrendo anche a quelli scientifici, per cui il caso appare poco rilevante) e la mucca Holstein (che compare però in un'accumulazione, dove si riconoscono altri elementi reali che appaiono negli appunti, come il libro di Suso, ma senza valori simbolici). Possiamo quindi a pieno titolo affermare che anche il ricorso a elementi della natura è parte del linguaggio di Cardenal e sua consapevole scelta espressiva. Le riflessioni e i sentimenti che annota negli appunti sono trascritti in poesia servendosi anche del codice della natura, che ha imparato a usare perché è quello con cui ritiene che Dio parli a lui. Ma possiamo a buon titolo analizzare gli animali ai quali fa riferimento nei testi come simboli e allegorie e studiarli come tali (come abbiamo fatto con la civetta e il pipistrello).

⁹² *Ibid.*, p.270.

⁹³ *Ibid.*, p.289.

⁹⁴ *Ibid.*, p.270.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 278.

E' chiara, quindi, la doppia valenza dell'immagine degli animali in *Gethsemani, Ky.*: alcuni 'significano' di per sé una riflessione metafisica in una sorta di correlazione oggettiva; altri rivestono molteplici significati allegorici, su schemi a volte tradizionali e altre innovativi.

La struttura tripla appare consolidata all'interno della raccolta per fornire tramite la contemplazione del visibile, un'analisi della realtà invisibile. Anche la semplificazione del linguaggio ha pieni riscontri programmatici negli appunti della trappa. Cardenal aspira al 'poder escribir con la sencillez de la Biblia'⁹⁶, ed esplicita il processo epurativo della scrittura, che sta vivendo, nel seguente frammento:

Aunque no esté escribiendo poesía, el trabajo manual, que incluye limpiar inodoros, es una práctica de estilo, porque la humildad y la sencillez de estos trabajos seguramente perfeccionará mi estilo literario, dándome más sencillez, claridad, expresión directa⁹⁷

La semplicità di espressione nella poetica di *Gethsemani, Ky.* è stata, certamente una fase importante della definizione dello stile di Cardenal, ed ha coinvolto anche l'aspetto più prettamente mistico della raccolta. Abbiamo sottolineato il pudore che lo spingeva ad evitare menzioni troppo esplicite della sue esperienze estatiche. Thomas Merton ci spiega però che proprio questo atteggiamento è frutto della sua prassi contemplativa.

El calla, como debía, los aspectos más íntimos y personales de su experiencia contemplativa, y sin embargo ésta se revela más claramente en la absoluta sencillez y objetividad con que anota los detalles exteriores y ordinarios de esta vida.⁹⁸

L'analisi del rapporto di Cardenal con gli elementi naturali, come espresso nella poesia della trappa, e della sua maniera di parlare e tacere, dire e non dire, è senza dubbio capace di illuminare un aspetto molto intimo della sua esperienza contemplativa. Si evince una chiara idea della prima fase di elaborazione di una personale poetica mistica, da parte di un artista che scriveva, sino a pochi anni prima, di eros e denuncia politica.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 274.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁸ Thomas Merton scrisse queste parole nel prologo a *Gethsemani, Ky.*, nell'edizione La Tertulia (Medellín), del 1965, alle pagine 5 e 6.

Un'ulteriore puntualizzazione è relativa alla definizione del canale della comunicazione mistica. Già da questa prima poesia si nota come a ogni possibile contatto tra l'Amato, in maiuscola, e l'amata, in minuscola⁹⁹, si associno immagini provenienti dal campo sensoriale uditivo. E' una voce che si sente nella notte, nel silenzio, in maniera non chiara, come tutta la conoscenza umana. D'altro canto si delineano come ingannevoli e illusori gli stimoli visivi rintracciabili nella realtà fisica. O, per lo meno, per comprenderli bisogna arrivare ad un livello ulteriore della vista, quello che permette di decifrare i segnali sensibili come messaggi di Dio. L'ultimo punto da evidenziare è la chiave della differenza con molta della poesia successiva: l'assenza di fini propagandistici, che, per quanto nobili, condizioneranno pesantemente la scrittura. Qui il poeta è statico osservatore di due realtà, quella immanente e quella trascendente, ed è puro, tanto nella sua riflessione, quanto nella forma poetica in cui la esprime. Appare capace di uno sguardo profondo sull'uomo e sul mondo, che si trasformerà già dalla raccolta successiva, pure, anch'essa, ideata negli anni della trappa.

III. Salmos

Abbiamo già definito come cruciale il passaggio dalla lirica di *Gethsemani, Ky.* a quella di *Salmos*, proprio per il passaggio da una voce poetica delicata e intimista, pienamente contemplativa, a quella profetica, attiva e non più passiva, espressa dai *Salmos*, pure ideati nello stesso periodo. Vista la centralità del passaggio e la sua influenza su tutta la lirica successiva del poeta, alla raccolta si dedica un'analisi approfondita, volta a chiarire l'acquisizione di una mistica incarnata nella storia, una forma di contemplazione tanto profondamente attiva nella realtà storica, quanto più radicata nella certezza metafisica di una realtà superontica.

⁹⁹ E' curioso, in proposito, notare che Merton e Cardenal avevano, in alcune fasi del loro epistolario, acquisito l'uso di scrivere i loro nomi con la minuscola, in segno di umiltà. La maiuscola, l'abbiamo visto, a volte è segno di personalizzazione, ma più spesso indica che si sta parlando di Dio.

III.1. Intertestualità dei Salmos: “2AM”

La prima osservazione da fare sull'opera *Salmos* è dettata dall'evidenza della sua caratteristica d'intertestualità: si presenta, infatti, chiaramente quale “riscrittura” dei salmi biblici, che venivano cantati secondo il canone gregoriano durante le quotidiane sessioni di preghiera che scandivano le giornate di Ernesto Cardenal nel monastero trappista di Gethsemani. Impostiamo il tema della creazione dei *Salmos* partendo da quanto lo stesso Cardenal dichiara nell'introduzione ad una recente edizione dell'opera¹⁰⁰:

Yo estuve de novicio en el monasterio trapense de Nuestra Señora de Gethsemani, en Kentucky, y allí se cantaban los salmos siete veces al día en el coro. Mientras pasaban ante mis ojos estos textos que se vienen cantando desde hace 3.000 años, muchas veces yo los traducía en mi imaginación a nuestra época actual. Veía desfilar las víctimas del capitalismo y de los regímenes totalitarios, los presos políticos, o condenados a trabajos forzados en los campos de concentración, y los perseguidos, o inmigrantes, las armas nucleares, los pobres, los explotados. Después que salí del monasterio me puse a escribir los salmos de esta otra manera. Era como una traducción de los salmos, pero no a otra lengua sino a la época actual.¹⁰¹

Dalle sue memorie leggiamo:

Entonces empezaba el Oficio Nocturno, con la iglesia a media luz y el órgano tocando todo el tiempo una sola nota sin ninguna variación. Era cuando yo tenía más distracciones, es decir cuando los salmos en mi mente proyectaban todo mi pasado; junto con aquellos nombres siniestros que se repetían toda la noche, «Sehón, rey de los Amorreos, y Og, rey de Basán», en los que yo veía a nuestros dictadores [...] Estas reactualizaciones de los salmos que yo hacía en mi mente, en el contexto de

¹⁰⁰ Ernesto Cardenal, *Salmos*, Madrid, Trotta, 1998.

¹⁰¹ Ernesto Cardenal, *Vida Perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p.15.

Nicaragua, de América Latina, del mundo entero, hicieron después que yo escribiera el libro "Salmos" que son precisamente esas reactualizaciones¹⁰²

Riportiamo un ultimo stralcio della prima autobiografia dell'autore, stavolta tratto dagli appunti presi durante la permanenza a Gethsemani, che ci dà la dimensione del valore personale dei Salmi biblici per il poeta:

Para mí ésas no son distracciones en la oración, sino que son más bien mi oración. Encuentro que la mejor manera de rezar los salmos en el oficio es teniendo presente a todos los necesitados, los que están presos, o en trabajos forzados, o en campos de concentración, o están siendo juzgados en consejos de guerra, los desplazados, los perseguidos políticos, los exiliados, los huérfanos de guerra, los torturados, los pobres de todas partes, Nicaragua. Estos salmos que se vienen rezando todos los días desde hace 3.000 años, y son la oración oficial de la Iglesia, están siempre hablando del pobre, del perseguido y del oprimido; y de los tiranos «los que comen a mi pueblo como si fuera pan». Todos estos salmos tienen múltiples sentidos: la situación personal del salmista perseguido; la situación de Israel simbolizada en el salmista; Cristo que también está presente en cada salmo; la Iglesia perseguida y oprimida como Cristo; y cada individuo que sufre, y cada pobre, incluyendo al monje que recita estos salmos. Así, para tener mi atención puesta en estos salmos, necesito tenerla puesta también en lo que está pasando en el mundo. [...] Si yo pudiera escribir un libro traduciendo los salmos de esta manera!¹⁰³

Cardenal non ha difficoltà a definire molto liberamente la sua opera "traduzione all'epoca attuale" o "attualizzazione". Nella sua "riscrittura" si nota comunque un atteggiamento equilibrato verso l'intertesto, rispetto al quale le traduzioni o attualizzazioni mantengono una sostanziale fedeltà, figlia del riguardo che si deve a un testo sacro, senza tuttavia restare condizionate dal timore di malinterpretarlo, dando luogo a versioni poco ortodosse; di questa serena libertà del poeta sono testimonianza le soppressioni di alcuni versetti o l'originarsi talora di violenti *shift* semantici.¹⁰⁴

¹⁰² *Ibid.*, p. 162.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 263-264.

¹⁰⁴ Questo equilibrio è in qualche modo in relazione con la stagione che il poeta stava vivendo: Frater Lawrence (questo il nome impostogli nella sua vita monastica) viveva in una struttura dominata da regole ferree che concernevano gli orari, le penitenze corporali, l'imposizione del silenzio ed il controllo dell'autorità sulla vita personale. La sua

Qualche problema in più potevano causarlo le supposte distrazioni del novizio durante il canto dei salmi, ma l'equilibrata guida del maestro non ha mai condizionato i rapporti di libertà e di rispetto del poeta verso il suo intertesto¹⁰⁵.

Resta il dato di un qualche disagio interiore che Cardenal avvertiva in queste notti in chiesa, dominate dal galoppare di pensieri, a volte anche bizzarro, mentre risuonava lo ieratico canto dei salmi in gregoriano. Del resto l'aspetto sinistro di queste notti di preghiera è ben evidente nella poesia "2 AM", che anticipiamo dalla raccolta *Gethsemani, Ky.*, per evidente interesse tematico¹⁰⁶. La raccolta, come vedremo, è frutto della trascrizione (si noti che anche in questo caso c'è un intertesto) degli appunti presi dal poeta durante la sua permanenza nella trappa.

Es la hora del Oficio Nocturno y la iglesia
en penumbra parece que está llena de demonios.
Ésta es la hora de las tinieblas y de las fiestas.
La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado.

5 "Y mi pecado está siempre delante de mí."

Y mientras recitamos los salmos mis recuerdos
interfieren el rezo como radios y como roconolas.
Vuelven viejas escenas de cine, pesadillas, horas
solas en hoteles, bailes, viajes, besos, bares.

10 Y surgen rostros olvidados. Cosas siniestras.
Somoza asesinado sale de su mausoleo. (Con
Sehón, rey de los amorreos, Og. rey de Basán.)
Las luces del "Copacabana rielando en el agua negra
del malecón, que mana de las cloacas de Managua.

15 Conversaciones absurdas de noches de borrachera

formazione, tuttavia, era curata da un "maestro de novicios" decisamente particolare: il teologo e poeta Thomas Merton. Monaco contemplativo, di ampi orizzonti culturali e assolutamente propenso ad una fede non negativista e colpevolista, ma piuttosto centrata sugli aspetti salvifici della misericordia divina e sulla felicità della sequela¹⁰⁴, Merton, ovvero Frater Louis, era un uomo di enorme fascino: critico verso alcuni aspetti dell'Ordine, seppe trasmettere una pacata visione conciliativa al novizio, anche su aspetti della sua indole che potevano condurre a un rischio di eterodossia. Basti pensare che in monastero erano rarissime le notizie dal mondo esterno, tanto quelle che potevano provenire dalla cronaca - da *Vida perdida* (citata), sappiamo che furono comunicate ai novizi notizie sull'uccisione di Castillo Armas (p. 163) e della rivoluzione a Cuba, in occasione della quale Merton chiese di pregare in sostegno di un "giovane cristiano", che aveva preso il potere (p. 190)- quanto quelle familiari che provenivano dalla corrispondenza (infatti si poteva rispondere alle lettere solo quattro giorni l'anno). Ma Frater Louis parlava in ogni colloquio col novizio della realtà sociale e politica del Nicaragua e più in generale dell'America Latina, prendendo informazioni accurate e talora sviluppando contatti con letterati locali, anche per tramite di Cardenal. Questo atteggiamento, che inizialmente sembrava al novizio non rispondente alla sua esigenza di una corretta guida spirituale, sarà poi ricompreso proprio come risposta *ad personam* al suo "nodo" esistenziale, sviluppando sempre più nettamente l'idea della possibile conciliazione tra l'interesse per il mondo e la contemplazione del divino. *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁶ Di questo testo, per tanto, non si fornirà una dettagliata analisi formale ma ci si limiterà a quanto ci serve per definire il rapporto di Cardenal con l'intertestato.

que se repiten y se repiten como un disco rayado.
Y los gritos de las ruletas, y las roconolas.
“*Y mi pecado está siempre delante de mí.*”

20 Es la hora en que brillan las luces de los burdeles
y las cantinas. La casa de Caifás está llena de gente.
Las luces del palacio de Somoza están prendidas.
Es la hora en que se reúnen los Consejos de Guerra
y los técnicos en torturas bajan a las prisiones.
25 Es la hora de los policías secretos y de los espías,
cuando los ladrones y los adúlteros rondan las casas
y se ocultan los cadáveres. Un bulto cae al agua.
Es la hora en que los moribundos entran en agonía.
La hora del sudor en el huerto y de las tentaciones.
Afuera los primeros pájaros cantan tristes,
30 Llamando al sol. Es la hora de las tinieblas.
Y la iglesia está helada como llena de demonios
mientras seguimos en la noche recitando los salmos.¹⁰⁷

Si nota come l'inizio e la fine del componimento descrivono con connotazioni molto cupe la cappella nella notte. 'Penumbra', 'demonios', 'tinieblas' all'inizio della poesia e alla fine "tristes", ancora "tinieblas"(riecheggiando la frase di Gesù nel Getsemani) "helada" y "demonios", sono gli elementi chiave dell'immagine di sfondo del componimento, sulla quale si innesta la divagazione del pensiero. Mentre il ritmo (molto ripetitivo, con rare rotture sulla base di una cadenza molto scandita di quattro accenti dominanti) descrive il riecheggiare delle voci dei monaci su tempi musicali e toni da litania, la composizione rincorre il vagare della mente del poeta dai nomi suggestivi dei re biblici alle notti di chi subisce ingiustizia nella sua contemporaneità, creando una comunione diacronica dell'umanità nelle due categorie degli oppressi e degli oppressori, che ritroveremo in tutti i *Salmos*. Due volte si ripete, inserito come un ritornello il verso del Salmo 50 ("*Y mi pecado está siempre delante de mí*") estrapolato e riposizionato nel testo poetico, inserito come un 'applique', a creare una rottura ritmica insieme a quella grafica, procedimento che abbiamo riscontrato di frequente nell'opera di Cardenal. In ogni verso sono ricchi i rimandi ritmici, le rime interne e le assonanze che veicolano parte dei contenuti. Tra le più significative la ripetizione del fonema /r/ nei versi 6 e 7 e /s/ tra il 10 e il 12. La parte centrale del componimento spiega l'interferenza dei pensieri con similitudini prese dal campo semantico

¹⁰⁷ Testo riportato in *Antología Nueva*, Madrid, Trotta, 1996.

della tecnologia, che sta entrando a pieno titolo nel lessico poetico di Cardenal. Ecco le radio, i jukebox, i vecchi film e la ripetizione cacofonica di suoni del disco graffiato. Compaiono i ricordi, di bordelli, bar e ubriacature, di musica e 'roulette'. E dei volti "sinistri", in una carrellata che inquadra Somoza tra Seon e Og (re biblici dai nomi misteriosi che fanno fugace apparizione nei Salmi). La casa di Caifa diviene, per sovrapposizione di immagini, quella di Somoza e poi si sfuma in tutti i luoghi dove si perpetra l'ingiustizia. La costruzione imagista di questo ideogramma rompe, giustapponendo pezzi di storia, la dimensione temporale, trasportando i volti degli oppressori in una categoria assoluta e sovrastorica. Di rilievo anche l'immagine del sudore, che da quello dei malati nel letto di agonia si trasforma nel sangue trasudato da Gesù nella notte del Getsemani. Ci è sembrato opportuno presentare con questa poesia la riscrittura dei Salmi tanto per la valenza estetica del componimento, quanto per la sua esemplarità nel descrivere il processo creativo: appare evidente quanto sia naturale il pensiero analogico nel nostro autore e quanto questo si sia sposato con le tecniche poundiane nell'elaborazione giustappositiva delle immagini e nella composizione come montaggio del testo.

III.2. Salmo uno: la voce poetica dalla parte degli oppressi.

Cardenal compone la sua versione di ventisei salmi sui centocinquanta biblici. Attraverso l'analisi puntuale di cinque di essi, ci si propone di portare alla luce tutte le tecniche di elaborazione del testo poetico e la peculiare concezione di poesia religiosa del nicaraguense. Le tappe esemplificative di questo percorso intertestuale sono: il Salmo 1, prologo a tutto il Salterio; il 21, il Salmo di denuncia per eccellenza, che ci darà modo di analizzare i mezzi con cui Cardenal dà forza ai significati; il 130, distillato dell'abilità di Cardenal nel costruire il testo; il 136 (137 secondo la numerazione ebraica), sapienziale, del quale anche San Juan de la Cruz e Merton hanno scritto una versione; e, infine, il 150, un inno, che chiude la raccolta e presenta il preludio della futura poesia cosmica.

Il Salmo 1 riveste un'importanza enorme nel Salterio, in quanto ne costituisce il prologo, definendo subito le due vie che il fedele si trova davanti e indicando, con forti connotazioni dualistiche, la beatitudine del giusto in contrapposizione alla rovina degli empi. Rispetto al testo biblico Cardenal conserva il senso di "scelta di campo", pur impostando la riflessione sulla beatitudine in modo spiccatamente personale.

Salmo 1

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

Será como un árbol plantado junto a una fuente.¹⁰⁸

Psalmus 1

1 Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum
et in via peccatorum non stetit et in conventu
derisorum non sedit,
2 sed in lege Domini voluntas eius,
et in lege eius meditatur die ac nocte.
3 Et erit tamquam lignum plantatum secus decursus
aquarum,
quod fructum suum dabit in tempore suo;
et folium eius non defluet,
et omnia, quaecumque faciet, prosperabuntur.
4 Non sic impii, non sic, sed tamquam pulvis, quem
proicit ventus.
5 Ideo non consurgent impii in iudicio, neque
peccatores in concilio iustorum.
6 Quoniam novit Dominus viam iustorum, et iter
impiorum peribit.¹⁰⁹

L'impatto fortissimo del testo è dato primariamente dalla traslazione semantica che trasporta nella realtà latinoamericana degli anni sessanta del secolo passato, il messaggio biblico. Colpiscono subito l'attenzione i "temi sporchi" che entrano crudamente nel testo poetico, e, per di più, in un testo sacro in forma poetica: 'las consignas del Partido' (con la

¹⁰⁸ Per i *Salmos* utilizzo l'edizione Trota del 1998.

¹⁰⁹ *Nova Vulgata*, edizione digitale in www.vatican.va/biblia.htm

maiuscola che ne denota specificità), i ‘gangsters’, i ‘Generales del Consejo de Guerra’, con ‘espías’, ‘anuncios comerciales’ e ‘slogans’. Il rigetto della corruzione politica, della guerra, della delazione e della mentalità consumistica si presenta come la chiave di accesso al Regno dei cieli. Si evidenzia una riduzione semantica rispetto al Salmo biblico, derivato verso temi forti della realtà latinoamericana di quegli anni.

Il primo verso riprende la formula ‘bienaventurado el hombre’. E' la benedizione dell'uomo alla quale introduce il ‘midrash tehillim’ del Salmo 1: ‘Come Mosè benedisse Israele con le parole: "benedetto sei tu Israele" (Dt.33,29), così Davide benedisse Israele con le parole "Benedetto l'uomo"¹¹⁰. Ed è l'uomo al centro dell'attenzione in questo testo, dove Dio non compare.

Ma ecco l'intervento di Cardenal: il ‘consilium impiorum’ diviene ‘las consignas del Partido’, l'indugio sulla via dei peccatori diviene ‘no asiste a sus mítines’ ed il ‘conventus derisorum’ diventa ‘la mesa con los gangsters’, reiterato con un versetto aggiunto in forma di parallelismo sinonimico cumulativo: ‘ni con los Generales en el Consejo de Guerra’.

Si prosegue poi nei versi del rifiuto dell'appiattimento consumistico incarnato nella dipendenza dai ‘mass-media’, mentre continua il parallelismo sinonimico che aumenta la carica emotiva col ritmo incessante e con la ripetizione di strutture paratattiche introdotte da anafore, sino all'apice dello sforzo di ridondanza asseverativa. Dal punto di vista del rapporto con l'intertesto biblico, si nota, già da questa prima parte, il processo di adattamento alla contemporaneità di materiali allotemporal, già tipico della poetica cardenaliana nei primi scritti storici¹¹¹, unito ad un marcato senso di denuncia dell'ingiustizia sociale. L'impatto tematico violento di questi primi versi è sottolineato dall'inserimento nel testo poetico di elementi che normalmente ne erano esclusi. Si tratta di un procedimento letterario che, come abbiamo visto, Cardenal mette a punto in questo periodo e costituisce uno degli elementi più nettamente caratterizzanti della sua poetica, che lui stesso definì “esteriorista”.

¹¹⁰ Il biblista Ambrogio Spreafico cita il *midrash* nell'introduzione al *Salterio Corale* edito a Milano dalle Edizioni Paoline nel 1992.

¹¹¹ Si vedano *Proclama del Conquistador*, (in E. Cardenal e O.Cuadra Dawning, *Ansias y lengua de la nueva poesía nicaraguense*, edita in Messico nel 1946 come riadattamento della tesi di laurea di Cardenal) o *Con Walker en Nicaragua e Raleigh* in *Antología*, Managua, Nueva Nicaragua, 1983, p. 58.

Da queste prime considerazioni si evince che il poeta si inserisce nelle dinamiche di strutturazione del testo poetico già presenti nell'intertesto biblico, determinando nuovi significati, senza, però, violarne le regole di costruzione. La specificità dei riferimenti e l'organizzazione dei contenuti per parallelismi si possono, quindi, rilevare come mutate dalla poetica dei Salmi; e rimangono tra gli strumenti argomentativi preferiti dall'artista, anche quando è libero dall'intertesto.

Torniamo al Salmo 1. Rispetto al testo biblico il versetto 2, relativo alla meditazione della legge, è interamente rimosso. Questo corrisponde ad una precisa scelta di Cardenal nel voler parlare di una fede pienamente immanente, incarnata nella storia, eliminando gli aspetti relativi alla contemplazione (che pur praticava e stimava forma suprema del rapporto con Dio). Al lettore si sceglie di comunicare una maniera di stare nella storia profondamente improntata all'azione. Questo aspetto si riscontra anche in altri Salmi, nei quali si richiede a Dio un intervento concreto nella vita degli uomini¹¹².

Dopo una brusca interruzione, data dal cambio di strofa e di struttura sintattica, giunge il versetto 3, decisamente compattato: conserva solo il primo verso, mentre tutto il resto di quanto si trova nella Bibbia è rimosso. L'immagine biblica è però ripresa quasi intatta, data la sua efficacia: l'artista si limita a sfrondarla e lasciarla nuda, come ad apporre un sigillo al testo. E' utile tener presente che, dal lavoro sugli *Epigramas*¹¹³, Cardenal ha nutrito il gusto per l' 'aguijón' in chiusura, che rompe o ricapitola i contenuti. 'Será como árbol plantado junto a una fuente' è l'immagine che racchiude, con buon impatto sull'intelligenza visiva e su quella emotiva, la promessa all'uomo giusto di avere una vita feconda. Rispetto alla versione biblica si notano due piccole variazioni, che hanno un'incidenza soprattutto semantica: la prima è il verbo al futuro, che, oltre a contribuire alla rottura con il resto del componimento, cui abbiamo fatto cenno, dà origine a una promessa. L'importanza dell'aggiunta di questo contenuto è notevole se si considera che Cardenal rimuove, di solito, dai testi dei salmi, tutti i riferimenti escatologici, mentre qui è lui stesso

¹¹² Cfr. Maria Enrica Castiglioni, *op.cit.*, p. 43.

¹¹³ Al suo ingresso in monastero Cardenal aveva da poco consegnato a Mejía Sanchez perché le pubblicasse le sue prime opere, tra cui proprio gli *Epigramas* (México, Unam, 1961), che contengono traduzioni di Catullo e Marziale e alcune composizioni originali, che si distinguono per l'abilità espressiva e l'esercizio di sintesi nel presentare temi amorosi e politici.

che aggiunge una visione futura¹¹⁴. Ma con due importanti specificazioni: innanzi tutto, che il giusto può attendere con fiducia anche i frutti che non vede nel presente; e poi, che la ricompensa destinata a premiare i suoi sforzi è concreta ed arriverà in questa vita: non è qualcosa di trascendente, attesa 'post mortem', ma una concrezione immanente del frutto del proprio impegno attivo.

Sono scomparsi anche i versetti 4, 5 e 6 relativi alla condanna dell'empio. Si legge in tale selezione la volontà di comunicare una fede che non sia negativa né colpevolista (e in questo riconosciamo l'impronta mertoniana). Cardenal sceglie di parlare all'uomo moderno con modalità diverse da quelle degli inizi della rivelazione: rinuncia a minacciarlo agitando il timore della punizione e cerca di attrarlo alla via del bene solo perché lì potrà trovare beatitudine, quindi felicità e fecondità.

A concludere il componimento resta quindi solo l'ipotiposi di tale fecondità del giusto. L'immagine sintetica, secondo il credo "imagista" fatto proprio dal nostro autore, basta a comunicare un contenuto ampio (ed in effetti del salmo 1 resta impressa nella maggior parte dei lettori proprio quell'immagine, tramite la quale si fissa tutto il significato). Risulta che il taglio di metà del testo biblico non crea una riduzione semantica di corrispondente entità, ma ne esalta il potere espressivo, calibrando sul destinatario il proprio messaggio.

La brevità della composizione rispetto all'intertesto ci fornisce lo spunto per evidenziare la tensione di Cardenal verso l'essenzialità espressiva, che abbiamo sottolineato come elemento di chiara derivazione poundiana¹¹⁵. In base a quanto abbiamo sin qui affermato, appare chiaro che i tagli operati rispetto al testo biblico sono da considerarsi meditati in base all'urgenza comunicativa dell'autore e non frutto di un'estrapolazione casuale in direzione di una forzatura tematica. Si tenga presente, ancora una volta, che Cardenal non ha mai praticato una scrittura spontaneista, ma ha sempre ricercato una composizione derivante da una difficile gestazione e una lunga meditazione¹¹⁶.

¹¹⁴ L'aspetto contenutistico delle omissioni nei Salmos è trattato in José Promis Ojeda, "Espiritu y materia; los Salmos de Ernesto Cardenal", in *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 16-38.

¹¹⁵ Per quanto riguarda l'essenzialità del linguaggio si può vedere Maria Enrica Castiglioni, *op. cit.*, pp. 21-38.

¹¹⁶ *Vida perdida*, *op. cit.*, p.179.

Anche la nuova strutturazione del salmo è frutto di consapevoli scelte tecniche e manifesta la capacità di creare dei picchi d'attenzione. Dieci versi in polisindeto creano un ritmo pesante, incalzante. A partire dal quinto verso, nel cuore del componimento, iniziano versi che non hanno corrispondenza diretta con l'intertesto ma che sono, invece, apposizioni sinonimiche cardenaliane: si tratta di quelli relativi allo spionaggio ed alla delazione, sui quali si richiama particolarmente l'attenzione del lettore.

La capacità dei contenuti di dettare la forma della poesia è evidente in questa organizzazione del ritmo, incalzante fino al nono verso e poi bruscamente interrotto. Dall'analisi delle strategie formali che determinano lo stacco, appare evidente la non casualità delle scelte: si notano, infatti, il salto di linea nella grafica, la fine delle anafore dal punto di vista fonemico, il verbo al futuro sotto il profilo grammaticale e la fine della paratassi nella prospettiva sintattica. Un'integrazione di risorse dal felice risultato.

Nella poetica di Cardenal è frequente il ricorso a pause nel ritmo: come nel testo musicale, nei suoi componimenti il silenzio articola le fasi espressive, determinandone il succedersi, al pari di quanto lo fa il suono.

Anche l'aspetto visivo determina la lettura, il respiro quindi, dei versi. Il verso 10, per esempio, oltre a seguire un salto di rigo, è stampato a partire da metà linea.

Il poeta, gestendo queste risorse, gioca non solo sull'organizzazione dei contenuti e sulla loro efficacia, ma anche sul mantenimento del ritmo interiore del componimento, che deve venire dettato dal tema che si tratta e fondersi con il respiro del lettore. Il verso cardenaliano sembra così autoassestarsi sul suo contenuto, rispondendo al suo ritmo interno¹¹⁷. L'aspetto ora descritto è amplificato da un'altra scelta tecnica: quella di rimuovere la punteggiatura. Il componimento ha solo le maiuscole ed è solo la veste grafica a dare indicazioni di ritmo, ma quanto ne risulta è una lettura molto accessibile. Con una tecnica vicina a quella del correlato oggettivo di Eliot, Cardenal gioca sulla supposta ingenuità della sua scrittura per far passare contenuti forti.

La rottura del ritmo al decimo verso ha anche altre valenze: crea uno stacco totale che rilassa la mente dalla tensione emotiva accumulata nell'incalzare dei versi precedenti, per

¹¹⁷ Lo espone chiaramente Paul W. Borgeson in *Hacia el hombre nuevo* (op.cit., pp. 84-85)

lasciarla godere di un respiro più ampio e leggero. Questo accompagna, nel detto legame tra forma e contenuto, l'invito al riposo del confidare in Dio, che, come recita il Salmo 30 (31) di Cardenal è 'como una línea de defensa / como un Refugio Antiaéreo'¹¹⁸

Altri elementi, che sono pur stati studiati come cardenaliani, sono invece derivati direttamente dal salmo biblico, senza intervento dell'autore e quindi meritano un'attenzione diversa: mi riferisco alle strutture anaforiche (tanto dei 'ni' quanto dei 'bienaventurado') che marcano energicamente il ritmo dell'opera, connotando il percorso asseverativo duale che abbiamo delineato come proprio del salmo¹¹⁹. La struttura così marcatamente anaforica dell'opera crea un effetto di richiamo tra i dieci versi di Cardenal ed i dieci comandamenti di Mosè, quasi a significarne un nuovo superamento nell'indicazione di nuove regole di vita per l'uomo moderno.

Il rivolgersi a tutti gli uomini è evidente nella coralità delle voci espresse nei salmi cardenaliani. Una voce lirica che raduna l'umanità attorno al poeta si contrappone al "loro" degli empi, dipinti con connotazioni sempre più marcate. Si inizia, quindi, a delineare quella polarizzazione lessicale che distingue in modo molto netto i nemici nella dinamica poetica. E' un elemento che resta in tutta la raccolta come espressione del male incarnato nella società, nella politica degli interessi, nelle dittature, nelle forme di oppressione, nella pubblicità e nella violenza dei 'mass-media'.

Ci interessa particolarmente evidenziare la voce poetica di Cardenal nel suo riproporre i Salmi. Qui non compare menzione esplicita di Dio: il canto sembra un unirsi alla voce delle beatitudini pronunciate da Gesù nell'indicare all'uomo un nuovo codice di comportamento per essere felici.

Il Salmo 1 è un messaggio di Dio agli uomini, mentre l'aspetto di denuncia dell'ingiustizia, molto presente nella raccolta, costituisce quello degli uomini a Dio al quale si chiede un intervento attivo nella storia.

Tramite l'enumerazione paratattica dei casi diversi di complicità con i poteri sporchi Cardenal denuncia, quindi, la perversità della società contemporanea e pronuncia una benedizione su tutti gli uomini che non accettano compromessi con l'empietà. Nel

¹¹⁸ Ernesto Cardenal, *op.cit.*, p.44.

¹¹⁹ Cfr. Maria Enrica Castiglioni, *op.cit.*, pp.40-41.

raccogliere la coralità lirica di un popolo, che nei salmi successivi si pone davanti a Dio ed invoca giustizia, si nota che l'"io" lirico scompare, fondendosi ora nella voce del popolo, ora in quella di Dio.

Proprio in questo essere altro da sé il poeta delinea la sua immagine nella storia come quella di un profeta che, tramite una forma di contemplazione tutt'altro che lontana dal "secolo", si costituisce fulcro del rapporto biunivoco tra cielo e terra, da un lato teso a raccogliere il grido degli uomini e dall'altro pronto a recepire e trasmettere il messaggio di Dio, divenendone il punto di contatto. Ciò nonostante nel salmo 1 non troviamo ancora l'altra parte della comunicazione profetica, quella rivolta a Dio, che invece incontreremo nelle composizioni successive. Mi sembra che in questo senso sia da cogliere anche l'importanza della comunicazione per Cardenal, definito da Mario Benedetti poeta comunicante.¹²⁰ Il nicaraguense stesso esplicita il suo obiettivo quando asserisce:

Me interesa la literatura al servicio de algo más grande que ella[...] Me interesa la poesía, sí, y es lo que más hago, pero me interesa de la misma manera en que les interesaba la poesía a los profetas. Me interesa como un medio de expresión; para denunciar las injusticias, y anunciar que el Reino de Dios está cerca¹²¹.

Quindi, la parola rivolta da Dio agli uomini è un messaggio di liberazione, che richiede anche a loro un ruolo attivo nella storia e il messaggio degli uomini a Dio è il disperato grido di protesta che si leva dalle più buie gole del male che si sono aperte nel XX secolo.

III.3. Salmo 21(22):vocalizzazione lirica del grido degli oppressi.

Il Salmo 21 è il Salmo di denuncia per eccellenza, esemplare per il suo essere espressione del dolore degli uomini e, al contempo, profezia. Il grido al quale Gesù stesso unì la sua voce, raccoglie, riscritto secondo la poetica cardenaliana, le sofferenze dei suoi

¹²⁰ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972, pp.97-123.

¹²¹ Ernesto Cardenal, *La santidad de la revolución*, Salamanca, Sígueme, 1976, p.56.

contemporanei. La voz lírica è qui, como nel salmo bíblico, quella di un giusto víctima dell'opresión del male, que si pone davanti a Dio implorante per poi ergersi a representar todos los oprimidos ed elevarlos a la esperanza que viene da Dios.

Compare aquí l'invocación a la divinidad que delinea esta segunda etapa del camino evolutivo de la poesía mística de Cardenal, aquella de la invocación.

Salmo 21

"Dios mío Dios mío ¿por qué me has abandonado?

Soy una caricatura de hombre

el desprecio del pueblo

Se burlan de mí en todos los periódicos

Me rodean los tanques blindados

estoy apuntado por las ametralladoras

y cercado de alambradas

las alambradas electrizadas

Todo el día me pasan lista

Me tatuaron un número

Me han fotografiado entre las alambradas

y se pueden contar como en una radiografía todos mis huesos

Me han quitado toda identificación

Me han llevado desnudo a la cámara de gas

y se repartieron mis ropas y mis zapatos

Grito pidiendo morfina y nadie me oye

grito con la camisa de fuerza

grito toda la noche en el asilo de enfermos mentales

en la sala de enfermos incurables

en la ala de enfermos contagiosos

en el asilo de ancianos

agonizo bañado de sudor en la clínica del psiquiatra

me ahogo en la cámara de oxígeno

lloro en la estación de policía

Psalmus 22 (21)

1 *Magistro chori. Ad modum cantici Cerva diluculo*
PSALMUS. David.

2 Deus, Deus meus, quare me dereliquisti?

Longe a salute mea verba rugitus mei.

3 Deus meus, clamo per diem, et non exaudis,
et nocte, et non est requies mihi.

4 Tu autem sanctus es,
qui habitas in laudibus Israel.

5 In te speraverunt patres nostri,
speraverunt, et liberasti eos;

6 ad te clamaverunt et salvi facti sunt,
in te speraverunt et non sunt confusi.

7 Ego autem sum vermis et non homo,
opprobrium hominum et abiectio plebis.

8 Omnes videntes me deriserunt me;
torquentes labia moverunt caput:

9 "Speravit in Domino: eripiat eum,
salvum faciat eum, quoniam vult eum".

10 Quoniam tu es qui extraxisti me de ventre,
spes mea ad ubera matris meae.

11 In te proiectus sum ex utero,
de ventre matris meae Deus meus es tu.

12 Ne longe fias a me,
quoniam tribulatio proxima est,
quoniam non est qui adiuvet.

13 Circumdederunt me vituli multi,
tauri Basan obsederunt me.

14 Aperuerunt super me os suum
sicut leo rapiens et rugiens.

15 Sicut aqua effusus sum,
et dissoluta sunt omnia ossa mea.

Factum est cor meum tamquam cera
liquescens in medio ventris mei.

16 Aruit tamquam testa palatum meum,
et lingua mea adhaesit faucibus meis,
et in pulverem mortis deduxisti me.

17 Quoniam circumdederunt me canes multi,
concilium malignantium obsedit me.

Foderunt manus meas et pedes meos,

en el patio del presidio
en la cámara de torturas
en el orfelinato
estoy contaminado de radioactividad
y nadie se me acerca para no contagiarse

Pero yo podré hablar de ti a mis hermanos
Te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo
Resonarán mis himnos en el medio de un gran pueblo
Los pobres tendrán un banquete
Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta
El pueblo nuevo che va a nacer''

18 et dinumeravi omnia ossa mea.
Ipsi vero consideraverunt et inspexerunt me;
19 diviserunt sibi vestimenta mea
et super vestem meam miserunt sortem.
20 Tu autem, Domine, ne elongaveris;
fortitudo mea, ad adiuvandum me festina.
21 Erue a franea animam meam
et de manu canis unicam meam.
22 Salva me ex ore leonis
et a cornibus unicornium humilitatem meam.
23 Narrabo nomen tuum fratribus meis,
in medio ecclesiae laudabo te.
24 Qui timetis Dominum, laudate eum;
universum semen Iacob, glorificate eum.
Metuat eum omne semen Israel,
25 quoniam non sprevit neque despexit afflictionem
pauperis
nec avertit faciem suam ab eo
et, cum clamaret ad eum, exaudivit.
26 Apud te laus mea in ecclesia magna; vota mea
reddam in conspectu timentium eum.
27 Edent pauperes et saturabuntur,
et laudabunt Dominum, qui requirunt eum:
“ Vivant corda eorum in saeculum saeculi! ”.
28 Remiscentur et convertentur ad Dominum
universi fines terrae,
et adorabunt in conspectu eius
universae familiae gentium.
29 Quoniam Domini est regnum,
et ipse dominabitur gentium.
30 Ipsum solum adorabunt omnes, qui dormiunt in
terra;
in conspectu eius procident omnes, qui descendunt in
pulverem.
Anima autem mea illi vivet,
31 et semen meum serviet ipsi.
Narrabitur de Domino generationi venturae;
32 et annuntiabunt iustitiam eius
populo, qui nascetur: “ Haec fecit Dominus! ”.¹²²

Il confronto letterale con il testo latino ci illumina su un rapporto molto libero di Cardenal con l'Antico Testamento. A seconda di quale sia l'obiettivo comunicativo del poeta, che comunque è dominante, questi in massima libertà traduce o condensa, rielabora o

¹²² *Nova Vulgata*, edizione digitale in www.vatican.va/biblia.htm.

sopprime parti del testo biblico. Questo avviene con umiltà e dignità, ma senza manifestare verso il testo sacro un timore tale da osteggiarne la manipolazione.

Cardenal mantiene solo il primo verso, il grido di sofferenza ‘Dios mío Dios mío ¿por qué me has abandonado?’ La cruda domanda costituisce l’‘incipit’ del componimento ed è già carica di forza drammatica senza bisogno di aggiunte, in quanto il rapporto con l’intertesto basta ad evocare la Passione di Cristo e quindi a rappresentare la disperazione dell’uomo in maniera molto incisiva. Il riferimento alle Sacre Scritture costituisce un fecondo terreno di condivisione delle informazioni tra artista e lettore e Cardenal sa sfruttare abilmente l’intertesto per migliorare il suo risultato espressivo anche su base emotiva.

Tutta la parte delle lodi e della preghiera perché Dio ascolti manca completamente nella versione del nicaraguense. E le omissioni sono spesso molto eloquenti. Rimane l’“Ego autem sum vermis et non homo, omnes videntes deriserunt me; torquentes labia moverunt caput”¹²³, riletto con espressione stranamente meno forte di quella del testo biblico: "caricatura de hombre" "desprecio del pueblo". Sul tema della derisione si reinserisce quello dei mass-media, stigmatizzati come nuova forma di diffamazione a più ampio raggio.

A questo punto inizia una nuova strofa, quindi secondo la norma cardenaliana, un nuovo intreccio di tema, forma, respiro, un nuovo nucleo visivo ed emotivo.

Inizia un lunga serie di frasi, corrispondenti quasi sempre ai versi, ma staccate, senza congiunzioni, ad esprimere secca denuncia: si contano solo quattro "y" in tutto il testo; siamo alla quasi totale disarticolazione sintattica.

La procedura crea una durissima struttura asseverativa, molto ritmata. In essa ogni frase è autonoma e oggettiva, e sbatte in faccia una brutale realtà senza mediarla. Ogni verso è una frustata e si arriva alla fine della lunga strofa emotivamente scossi dai contenuti. Cardenal crea l’effetto del racconto di una persona scioccata, che senza batter ciglio, con sguardo impassibile, racconta le peggiori oscenità che si è trovato davanti agli occhi. Qui la tentazione di indugiare sui temi è molto forte, per la grande capacità dell’autore di toccare molte piaghe aperte della società, quelle che ritiene più gravi per la sua terra, come la violenza, la carcerazione, la tortura, ma anche quelle dei campi di sterminio, dei malati, soprattutto gli psichici, che urlano inascoltati, gli anziani negli istituti, gli orfanotrofi, fino

¹²³ I testi latini ai quali faccio riferimento sono quelli della *Nova Vulgata* (edizione digitale in www.vatican.va/biblia/htm; ultima consultazione 15 settembre 2005).

all'immagine finale, forte, sintetica nel suo comprendere la sofferenza e l'isolamento, della persona contaminata dalla radioattività, grande terrore di quegli anni.

Abbiamo già notato che ogni volta che la poesia di Cardenal riesce ad avere un impatto emotivo forte questo è frutto dell'uso combinato di una serie di tecniche e quindi non ci fermiamo alla sintassi (certo la caratteristica più appariscente), ma osserviamo anche altri piani interpretativi.

Il lessico è scarno, povero, privo di aggettivazione e si contano numerose strutture anaforiche ('me', 'grito', 'en') e frequenti assonanze (a volte anche ripetizioni di intere parole) all'interno dei versi ('alambrada', 'enfermo').

Quest'effetto definisce una struttura intricata di rimandi che descrive il circolo vizioso dell'oppressione. La voce lirica, che stavolta è incarnata nel popolo, in tutti quelli che subiscono l'ingiustizia o la sofferenza, appare imprigionata nella catena chiusa dei rimandi interni al testo.

Ma è ancor più determinante, nel creare l'impatto che Cardenal cerca, l'uso dell' 'encabalgamiento en cascada'.

Soy una caricatura de hombre
el desprecio del pueblo
[...]
estoy apuntado por las ametralladoras
y cercado de alambradas
las alambradas electrizadas
[...]
lloro en la estación de policía
en el patio del presidio
en la cámara de torturas
en el orfanato¹²⁴

¹²⁴ Ernesto Cardenal, *op.cit.*, p.39-40.

I tre esempi che troviamo nel Salmo 21 creano forme di asseverazione molto intense o definiscono specificazioni nel contenuto. La ripetizione di ‘alambradas’ crea quasi un'eco che descrive la ridondanza del significato, mentre ‘electrizadas’ ne puntualizza il tipo creando attenzione sulla disumanità della pratica.

In particolare il terzo esempio che ho riportato, giustapponendo tre vocaboli, dipinge l'inarrestabilità della dinamica che aggiunge sofferenze a sofferenze. Accostando tre diversi tipi di ambienti dell'ingiustizia (‘el patio del presidio, la cámara de torturas’ ed ‘el orfelinato’), riesce ad evocare con procedimento metonimico tutte le violenze alla persona e sintetizzare tutte le angosce evocate nell'arco del componimento.

A consolidare lo scopo di ricapitolazione degli ultimi versi, troviamo ancora un'immagine sintetica, quella, che ho già citato, della contaminazione radioattiva, che raccoglie tutti i fantasmi interiori evocati nel testo. Giustapponendo immagini fisiche e psichiche del dolore del suo tempo il poeta arricchisce il suo affresco. La paura di guerra nucleare era l'incubo più ricorrente nel suo tempo e Cardenal la mostra tratteggiando le conseguenze psichiche della violenza, nel terrore, nell'angoscia di non avere scampo, nell'isolamento. La sovrapposizione di quadri di dolore crea un'altra immagine, più ampia, della sofferenza globale mostrando l'efficacia della tecnica 'imagista' di composizione delle evocazioni visive, secondo la strutturazione dell'ideogramma giapponese, studiata e riprodotta nell'arte nordamericana da Pound e anche da Merton.

L'ultima strofa, introdotta dalla congiunzione avversativa (‘pero’), apre gli orizzonti semantici del testo, presentando verbi al futuro e veicolando un significato di consolazione. Finisce lo schiacciamento al presente della dimensione temporale e la mente dell'uomo oppresso sa librarsi nel sogno della nuova società (‘el pueblo nuevo que va nacer’). Questa rapida successione di immagini finali costituisce l'affresco del proliferare dei sogni di liberazione, rappresentando la fugacità del pensiero e la sua capacità di ergersi sulle contingenze storiche e alimentare la speranza. Anche il testo biblico è ricco di immagini della liberazione futura: descrive la riunione degli uomini e i poveri sfamati, per esempio. Quello che Cardenal aggiunge è il montaggio delle immagini. Inoltre restituisce all'oppresso la proprietà del sogno di liberazione, facendogli dire ‘Nuestro pueblo [...] el pueblo nuevo

che va a nacer'. L'enfasi del finale crea l'epico eroismo del trionfo del giusto, che Cardenal propone come verità storica, immanente ed imminente, di liberazione sociale.

III.4. Salmo 130 (131): il poeta davanti a Dio

Siamo di fronte alla voce orante di Cardenal, che appare con evidenza come direttamente mutuata dall'intertesto biblico. Il poeta propone una rielaborazione molto interessante del Salmo 130 (131). L'assenza di punteggiatura e di aggettivazione, la forza espressiva e la densità concettista ne fanno un esempio molto valido del taglio artistico cardenaliano e un condensato degli accorgimenti formali propri della sua poetica.

Salmo 130

No se ensoberbece Señor mi corazón

Y no quiero ser millonario
ni ser el Líder
ni ser Primer Ministro

Ni aspiro a puestos públicos
ni corro detrás las condecoraciones

yo no tengo propiedades ni libreta de cheques
y sin Seguros de Vida
estoy seguro
Como un niño dormido en los brazos de su madre ...

Confie Israel en el Señor
(y no en los líderes)¹²⁵

Psalmus 131 (130)

1 *Canticum ascensionum. David.*

Domine, non est exaltatum cor meum,
neque elati sunt oculi mei,
neque ambulavi in magnis
neque in mirabilibus super me.

2 Vere pacatam et quietam

feci animam meam;
sicut ablactatus in sinu matris suae,
sicut ablactatus, ita in me est anima mea.

3 Speret Israel in Domino

ex hoc nunc et usque in saeculum.¹²⁶

¹²⁵ Ernesto Cardenal, *Salmos*, ed. cit, p. 71.

La macrostruttura del componimento lo vede articolato in cinque parti lunghe da uno a quattro versi. Le divisioni strofiche sono determinate esclusivamente dall'esigenza di rimarcare i significati e suggerirne collegamenti e non hanno legame fisso con la fine dei periodi (che resta solo intuibile, in assenza di punteggiatura, dalle maiuscole).

Tutto il primo versetto biblico è condensato nel primo verso del componimento: il concetto di "insuperbimento" del cuore ne racchiude, infatti, tutti i contenuti. Una sola affermazione, perentoria, si pone, quindi, in apertura del componimento, ben staccata dal resto del salmo grazie ad un salto di rigo. Si noti anche come un'assonanza interna piuttosto marcata, con le due tronche in "o" ("Señor" e "corazón"), attribuisca al verso un colore scuro e un ritmo fortemente cadenzato (che corrispondono alla rigidità dell'affermazione che contiene).

La strofa successiva ci propone lo sviluppo tematico dell'enunciato precedente. Si nota come nella poesia suppostamente oggettiva di Cardenal, questi scompare, sì, dietro al verso, ma ne manipola ancor più efficacemente i contenuti dall'ombra, con mezzi anche extratestuali. In tre delle cinque strofe che costituiscono il componimento, Cardenal ricorre all'uso dell'"encabalgamiento en cascada". Osserviamo ancora la resa di questa figura:

Yo no quiero ser millonario
ni ser el Líder
ni ser Primer Ministro¹²⁷

E' come un unico verso rotto, spezzato, del quale la disposizione grafica rivela contenuti ogni volta nuovi; in questo caso si tratta di un'accumulazione che dà alle singole parole un peso diverso da quello che avrebbero avuto in un'unica linea. Intanto il particolare

¹²⁶ *Nova Vulgata*, edizione digitale in www.vatican.va/biblia.htm.

¹²⁷ Ernesto Cardenal, *Salmos*, op.cit., p.71.

uso della maiuscola personalizza i potenti e incarna la seduzione del dominio, nella specificità della vicenda storica.

La coppia di versi che segue continua nell'asseverazione semantica, mantenendo un tono pacato. E' invece la strofa successiva che raccoglie il 'climax' dell'attenzione e la maggior densità di contenuti, determinati da un ben riuscito abbinamento di figure retoriche e visive.

yo no tengo propiedades ni libreta de cheques
y sin Seguros de Vida
estoy seguro
Como un niño dormido en los brazos de su madre...

La centratura dei versi brevi ha l'immediato potere di attrarre l'attenzione attorno al fulcro retorico ed espressivo costituito dal gioco di parole 'Seguros'-'seguro', di enorme pregnanza di significato.

Il nucleo raccoglie il messaggio più profondo del poeta, incastonando nel testo il contenuto che più desidera trasmettere al lettore. L'artista veicola il significato tramite un sapiente uso di accorgimenti formali e, al contempo, la forma è determinata dall'urgenza del significato: con la maiuscola Cardenal contrappone l'illusorietà della versione umana, monetizzata, della sicurezza, a quella divina, profonda, meno arrogante ma infine più vera. L'agile manipolazione dei contenuti è messa in scena da una sorta di burattinaio, che agisce da fuori-campo senza mostrare altro che i fili trasparenti delle sue tecniche espositive, visibili solo a chi voglia scoprirle.

La "forma" della scrittura collega il cuore del componimento al verso precedente e al seguente. Si noti che fino al settimo rigo il componimento è segnato nella sintassi e nel ritmo da una lunga serie di negazioni in posizione anaforica ('no', y 'ni') che le conferiscono grande compattezza. Questa impostazione marcata si scioglie con un verso di passaggio, che inizia con 'y sin' (riprendendo quindi la congiunzione, ma con una negazione nuova) e che conduce all'"estoy seguro".

Ma la grafica della strofa ne rende immediato il collegamento anche al verso successivo, la cui apertura in maiuscola indicherebbe invece una nuova frase. Ancora una volta l'immagine biblica, denudata, sfrondata e piazzata nel testo pura, chiude la fase concettuale e la chiude nella dolcezza dell'immagine che dipinge. L'«ablactatus», comunemente reso in spagnolo con «destetado» diviene semplicemente «dormido» ed il «sinus matris suae», che la *Biblia de Jerusalén*¹²⁸ traduce come «regazo», cade a favore di un semplice «brazos», lasciando alla fotografia la sua naturalità e la sua evocatività: e si noti, come abbiamo già fatto per quella dell'albero, che l'immagine in questione è quella che più resta nella memoria di chi ha preso contatto con il salmo.

In coda a questa immagine vi sono dei punti sospensivi (ne notiamo la presenza proprio grazie alla rarità dei segni di punteggiatura nell'opera cardenaliana), che sembrano assecondare il vagare della mente nella contemplazione e nell'abbandono confidente in Dio.

L'invito a riporre la propria fiducia nel Signore, che chiude bruscamente il salmo, è come risemantizzato, con un sorriso sottile, dall'intervento di Cardenal, che appone in «encabalgamiento en cascada» una parentetica: «(y no en los líderes)». Questa volta la figura crea un significato nuovo che risulta dalla giustapposizione dei versi. La punteggiatura, unita alla veste grafica della strofa, determina una sorta di sottile ironia, che sentiamo lanciata in un finale ad effetto da una voce che entra ora nel componimento per ammonire bonariamente il lettore, con un tono accattivante che ne cerca la complicità.

Si può capire bene da questo salmo che le tecniche che usa Cardenal per mettere in relazione le singole parole, i versi o le strofe, sono propriamente tecniche sintattiche, in quanto hanno questo specifico obiettivo di organizzare i contenuti e suggerirne legami o rotture. Sembra di notare proprio la mano dello scultore (qual era Cardenal, anche se più stimato come poeta) nel plasmare la composizione in un intreccio di piani espressivi (linguistici, fonetici e visuali) che si integrano perfettamente.

¹²⁸ *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Ediciones Desclée de Brouwer, 1975.

III.5. Salmo 137: mistici a confronto

Il Salmo in questione, il ben noto *Super flumina Babilonis*, è uno dei pochi di cui sia noto il riferimento storico esatto, la distruzione di Gerusalemme dell'anno 587 a.C. Abbiamo quindi una buona occasione per focalizzare il rapporto con la storia, ma la letteratura ci offre una possibilità ancora più appetibile. Infatti due tra i "maestri" di Cardenal hanno elaborato una loro versione del Salmo: si tratta di Thomas Merton e San Juan de la Cruz¹²⁹. Avremo modo di arricchire, pertanto, la nostra consapevolezza delle scelte cardenaliane tramite il confronto tra l'originale e quattro versioni, correlate e significative.¹³⁰

Sappiamo da *Vida Perdida* che il novizio, a Gethsemani, leggeva molto San Juan e lo considerava un forte riferimento spirituale. Inoltre nell'ambizione di scrivere poesia mistica quella sanjuanista era, senza dubbio, la tradizione alla quale fare riferimento. Non sembra esserci stata contaminazione tra le versioni, che conservano caratteristiche individuali molto diverse, ma il confronto ci dà modo di focalizzare la scelta artistica di Cardenal.

Iniziamo da San Juan de la Cruz, nella cui versione si riconosce l'elaborazione nei termini della mistica classica. Qui la comparazione non si soffermerà, come ovvio, su aspetti formali, ma mirerà a individuare le scelte contenutistiche.

San Juan de la Cruz

Super flumina Babylonis

Encima de las corrientes
que en Babilonia hallava
allí me senté llorando
allí la tierra regava
5 acordándome de ti
¡o Sión! a quien amava
era dulce tu memoria

Psalmus 137(136)

1 Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus,
cum recordaremur Sion.

¹²⁹ Sui rapporti di contaminazione filosofica e teologica di Cardenal con San Juan de la Cruz e con Thomas Merton si può vedere Eduardo Urdavina Bertarelli, *op. cit.*, pp. 100-103. La relazione con Merton è inoltre messa ben in luce negli studi sulla loro corrispondenza raccolti da Santiago Daydi-Tolson in *Thomas Merton/Ernesto Cardenal: correspondencia* (1959-1968) Madrid, Editorial Trotta, 2003.

¹³⁰ Escludo, consapevolmente e a malincuore, la splendida contestualizzazione del salmo che dà Salvatore Quasimodo in 'Alle fronde dei salici', che apre *Giorno dopo giorno* (Milano, Mondadori, 1947). Sono interessanti i numerosi punti contatto della poetica di Cardenal con quella dell'autore italiano.

¹³¹ San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988, p.292.

y con ella más llorava.
 Dexé los traxes de fiesta
 10 los de trabaxo tomava
 y colgué en los verdes sauzes
 la música que llevaba
 puniéndola en esperança
 de aquello que en ti esperava.
 15 Allí me hirió el amor
 y el corazón me sacava
 Díxele que me matase
 pues de tal suerte llagava
 yo me metía en su fuego
 20 sabiendo que me abrasava
 desculpando el avezica
 que en el fuego se acababa
 estávame en mí muriendo
 y en ti sólo respirava
 25 en mí por ti me moría
 y por ti resucitava
 que la memoria de ti
 dava vida y la quitava.
 Gozábanse los estraños
 30 entre quien cautivo estava.
 Preguntávanme cantares
 de lo que en Sión cantava.
 -Canta de Sión un hynno
 veamos como sonava.
 35 Dezid, ¿cómo en tierra ajena
 donde por Sión llorava
 cantaré yo la alegría
 que en Sión se me quedava?
 Echaríala en olbido
 40 si en la ajena me gozaba.
 Con mi paladar se junte
 la lengua con que hablava
 si de ti yo me olbidare
 en la tierra do morava.
 45 Sión por los verdes ramos
 que Babilonia me dava
 de mí se olbide mi diestra
 que es lo que en ti más amava
 si de ti no me acordare
 50 en lo que más me gozava
 y si yo tuviere fiesta
 y sin ti la festejava.
 ¡O hija de Babilonia
 mísera y desventurada!

2 In salicibus in medio eius
 suspendimus citharas nostras.
 3 Quia illic rogaverunt nos,
 qui captivos duxerunt nos,
 verba cantionum,
 et, qui affligebant nos, laetitiam:
 “Cantate nobis de canticis Sion”.
 4 Quomodo cantabimus canticum Domini
 in terra aliena?
 5 Si oblitus fuero tui, Ierusalem,
 oblivioni detur dextera mea;
 6 adhaereat lingua mea faucibus meis,
 si non meminero tui,
 si non praeposuero Ierusalem
 in capite laetitiae meae.
 7 Memor esto, Domine, adversus filios Edom
 diei Ierusalem;
 qui dicebant: “Exinanite, exinanite
 usque ad fundamentum in ea”.
 8 Filia Babylonis devastans,
 beatus, qui retribuet tibi retributionem tuam,
 quam retribuisti nobis;
 9 beatus, qui tenebit
 et allidet parvulos tuos ad petram.¹³²

¹³² *Nova Vulgata*, edizione digitale in www.vatican.va/biblia.htm.

55 Bienaventurado era
 aquel en quien confiava
 que te a de dar el castigo
 que de tu mano llevava
 y juntará sus pequeños
 60 y a mí, porque en ti esperava
 a la piedra que era Christo
 por el cual yo te dexava.

*Debetur soli gloria vera Deo*¹³¹.

La prima cosa che si nota è l'intimismo della versione del mistico spagnolo, il quale cambia la voce lirica dal noi del salmo biblico al 'yo'. Questo referente solitario descrive l'angoscia dell'assenza, come quella di un amante, al quale si rivolge (con il 'tú'). La prima persona lirica piange nella memoria dell'amato, desidera la morte e con splendida evocatività gioca sul contrasto tra la dolcezza del ricordo e il dolore della separazione:

Anche l'io lirico di San Juan appende la cetra ai salici: il Santo però si solleva dal peso della definizione di un contesto storico che gli si imponeva con la denominazione dello strumento, usando il termine generico 'música':

I carcerieri sono 'los estraños entre quien cautivo estava'¹³³; e non è affatto rimarcato lo scherno, a dimostrare quanto non ci sia alcuna volontà di denuncia. Ritornano le espressioni principali del salmo biblico, la lingua che si attacca al palato, la maledizione a se stesso se fosse stato dimentico di Sion, o avesse gioito senza di essa, mentre la durezza dell'invettiva contro Babilonia scompare per lasciare spazio ad altre meditazioni. E San Juan chiude il componimento con la citazione latina: "*Debetur soli gloria vera Deo*"¹³⁴

Anche se nel Salmo era concreta l'urgenza storica dell'esilio, vediamo quindi come San Juan lo stravolge, rilegendolo solo in chiave intimistica. Sopprime ogni riferimento al contesto, restano solo l'io del poeta ed il 'tu' di Dio, in una dinamica squisitamente mistica di dialogo amoroso giocato sul tema dell'assenza. Rispetto al Salmo biblico si nota un forte slittamento semantico che lo trasforma totalmente. Nella mistica classica si nota l'enfasi sul necessario allontanamento dal 'secolo' proprio del cammino ascetico. Tanto più il mistico è

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 293.

vicino a Dio quanto più è lontano dal mondo (questo è infatti il significato etimologico del termine, dal greco μύειν, cioè separare). Appare evidente quanto sia ribaltata questa prospettiva già nella concezione mistica mertoniana. Si configura una nuova ‘via unitiva’ che non si fonda sull’allontanamento dalla materialità ma su una profonda compenetrazione dell’uomo nella storia, più simile alla via dei profeti veterotestamentari. Si capisce quanto sia forte il debito, in questo, senso, alla concezione della ‘sacralità della materia’ di scuola chardiniana. Merton trasmise, quindi, a Cardenal, una concezione nuova del mistico che nella storia poteva trovare, anzi, le radici più profonde della propria relazione con Dio.

Come ci si può aspettare da questa introduzione, la versione di Merton ha tutt'altra impronta che quella di San Juan. Ha in comune con lui solo il totale stravolgimento del testo biblico. Nella versione americana compare un titolo: *The Captives- a Psalm*, sotto il quale il poeta pone la citazione latina: *Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?*. Solo questo riferimento basta ad evocare il testo biblico correlato e creare con il lettore quel terreno interpretativo comune che agevola la comunicazione.

The Captives - A Psalm

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

Somewhere a king walks in his gallery
Owning the gorges of a fiery city.
Brass traffic shakes the walls. The windows shiver with the business.
It's the bull's day. The citizens
5 Build themselves each other another god
And fry a fatter idol out of mud.

They cut themselves a crooked idiom
To the winged animals, upon their houses.
Payers made of money, songs of numbers,
10 Hymns of the blood of the killed.

Old ladies are treasured in sugar
Young ones rot in wine.
The flash of the fat organizers smiles with oil.

Blest is the army that will one day crush you, city,
15 Like a golden spider.
Blest are they that hate you. Blest are they
That dash your brats again the stones.

The children of God have died, o Babylon,
Of thy wild algebra.

20 Days, days are the journey
From wall to wall. And miles
Miles of houses shelter terror.
And we lie chained to their dry roots, O Israel!

Our bodies are greyer than mud.
25 There, butterflies are born to be dancers
And fly in black and blue along the drunken river
Where, in the willow trees, Assyria lynched our song!

May my bones burn and ravens eat my flesh
If I forget thee, contemplation!
30 May language perish from my tongue
If I do not remember thee, O Sion, city of vision
Whose heights have windows finer than the firmament
When night pours down her canticles
And peace signs on thy watchtowers like the stars of Job¹³⁵

In modo molto teatrale, Merton tratteggia la figura di un re che governa su una città corrottissima, che appare come Babilonia, nella quale riconosciamo i segni della modernità, descritti con frasi come pennellate, brevi ed efficaci, e numerose figure semantiche (tra cui spicca la sinestesia). Solo dopo questa introduzione Merton riprende la parte che San Juan aveva rimosso, la beatitudine per chi distrugga la città; e non trascura le immagini più dure del Salmo ('Blest are they that dash your brats against the stones. / The children of God have died, O Babylon, /Of thy wild algebra'¹³⁶).

Nella strofa successiva, dopo il lucido gioco di epanalepsi sui termini 'days', 'walls', e 'miles', che allargano nel tempo e nello spazio, come in un effetto di prospettiva, la dimensione della città del male, compare 'we', in 'And we lie chained to their dry roots'. I versi finali di ogni strofa mertoniana assumono un significato esplicativo e, in particolare in quella che segue, ricreano il contatto con l'intertesto: 'Where in willow trees Assyria lynched our song!', che si propone con tono di denuncia.

¹³⁵ Il testo è tratto dall'appendice dell'opera di Eduardo Urdavina Bertarelli, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, Lima, Latinoamericana, 1984, p. 179.

¹³⁶ Thomas Merton, "The Captives - A Psalm", in Eduardo Urdavina Bertarelli, *op.cit.*, p. 179.

Anche Merton riprende la ‘damnatio memoriae’, ma pone un’interessante variante: ‘if I forget thee, contemplation!’ Sion diviene la via contemplativa alla quale essere fedeli. Merton sottolinea l’essenzialità del coltivare la propria vita interiore, della quale si paga cara la mancanza, con il dilagare della corruzione. Gli ultimi versi descrivono Sion, città della visione, con toni che ricordano quella che sarà la poesia cosmica di Cardenal, della quale coglieremo gli accenni relativamente al Salmo 150.

Si riconoscono elementi di contiguità nella poetica dei due monaci americani, innanzi tutto nell’attenzione all’impatto, negli effetti cinematografici, nel gusto per le immagini forti, ma all’interno di tutt’altro clima espositivo. In Merton, le atmosfere tetre e fumose, l’enfasi verbale e gli arcaismi creano una poetica del tutto diversa di quella cardenaliana. Anche il montaggio di Merton è costruzione sapiente di scene e inquadrature, ben lontano dal collage di Cardenal che solo raramente è narrazione sequenziale, bensì sovrapposizione di immagini.

Il rapporto con l’arte poetica nordamericana, per Cardenal, si mostra quindi fecondo, ma la sua via si distacca nettamente sia da quella di Ezra Pound, che da quella di Merton (se si ammette l’accostamento).

Junto a los ríos de Babilonia
estamos sentados y lloramos
acordándonos de Sión
Mirando los rascacielos de Babilonia
5 y las luces reflejadas en el río
las luces de los night-clubs y los bares de Babilonia
y oyendo sus músicas

Y lloramos

De los sauces de la orilla
10 colgamos nuestras cítaras
de los llorosos sauces

Y lloramos

Y los que nos trajeron cautivos

nos piden que les cantemos
15 una canción «vernácula»
«las canciones folklóricas» de Sión
¿Cómo cantar en tierra extraña
los cánticos de Sión?

Que me se seque la lengua
20 y tenga cáncer en la boca
si yo no me acordara de ti
Jerusalén!

Si yo no prefiriera Jerusalén
a la alegría de ellos
25 y a todas sus fiestas

Babel armada de Bombas!
Asoladora!
Bienaventurado el que coja a tus niños
-las criaturas de sus laboratorios-
30 y los estrelle contra una roca!

Le scelte di Cardenal ci appaiono ora più chiare e circostanziate. Innanzitutto si tratta di tre mistici, tuttavia testimoni di modi spiccatamente diversi di comprendere la via unitiva. Colpisce che dei tre Cardenal risulti quello più fedele all'intertesto biblico, se si considera che i due autori che abbiamo considerato erano un santo ed uno stimatissimo teologo, mentre Cardenal fu sospeso a divinis.

Cardenal mantiene il 'noi' come voce lirica: niente di nuovo, è quella che già era presente nell'intertesto biblico. La via di fede che propone non è solo intimistica, ma è incarnata nella storia del suo popolo, come lo era la fede del salmista.

All'inizio del componimento il nicaraguense traduce piuttosto fedelmente i primi versi, apportando però una piccola, ma sostanziale, variazione: usa i verbi al presente.

Ecco la straordinaria percezione dell'immanenza dell'azione di Dio nella storia degli uomini, tra le loro ferite tuttora sanguinanti. Il popolo di cui Cardenal si fa voce sta, ora,

seduto a piangere nel ricordo della promessa del Regno, mentre si trova straniero in una terra non sua, cioè in una società ingiusta che non gli appartiene. Ed ecco lo ‘shift’ semantico del concetto di "alienazione" dell'individuo. Appare Babilonia, che è, come in Merton, la città moderna, ma stavolta non connotata con tinte buie e sinistre: tutt'altro, è fotografata tra i grattacieli, nello scintillio delle luci e proposta anche all'orecchio, con il richiamo ai ‘night’ e alla musica. E’ opportuno soffermarci e notare l’immagine spaziale creata nei versi 4 e 5 del componimento. Si tratta di un ideogramma realizzato dalla sovrapposizione di immagini di rispecchiamento: un’elaborazione del topos letterario dello specchio che sarà feconda nella poesia mistica cardenaliana. I grattacieli, come nell’eco lorchiiana di *Poeta en Nueva York*, sono le fredde superfici verticali della società tecnologica e consumistica. La loro superficie costituisce l’immagine di fondo su cui si elabora il triplice gioco di rimandi visivi delle luci riflesse nel fiume. Una triplice sovrapposizione di riflessi, trasparenze e rispecchiamenti. Da *Vida en el amor* e da *Gethsemani, Ky.* sappiamo quanto Cardenal utilizzasse spesso immagini di vetri, specchi o simili a simboleggiare l’inganno dell’apparenza. Riprende l’immagine paolina di 1 Cor13,12: “Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo faccia a faccia”¹³⁷, ripete che l’uomo e le cose sono immagine di Dio¹³⁸ ma non sono Dio e mette in guardia contro il rischio di rincorrerle vanamente.

Nella poesia si trova a questo punto uno stacco, determinato dallo spostamento a destra della pagina del verso sul quale si concentra l'attenzione:

Y lloramos

De los sauces de la orilla
colgamos nuestras cítaras
de los llorosos sauces

Y lloramos

¹³⁷ Ripresa da Ernesto Cardenal in *Vida en el amor*, Madrid, Trotta, 2004 a p.100. Si tenga presente che nell'espressione paolina lo 'specchio' non è certo quello che intendiamo oggi, bensì rappresenta la vaghezza dell'immagine non nitida.

¹³⁸ Il riferimento è molto comune. Si veda per esempio in *Vida en el amor*, già citata, a pagina 25.

I versi, racchiusi tra i due ‘Y lloramos’, su cui domina il suono della liquida, suonano come un singhiozzare, spezzato. La segmentazione è data dalla sintassi e anche dalla fine della strofa (individuabile dal salto di riga) dopo il primo ‘Y lloramos’. La parola ‘sauces’ è ripetuta con scopo enfatico e al terzo rigo le si associa ‘llorosos’, a rafforzare l'immagine della sofferenza dell'uomo rispecchiata in quella della natura. I primi due versetti del salmo sono perfettamente riconoscibili ed hanno mantenuto i loro significati, ma risemantizzati nel presente, nell'estraniamento di un esiliato, o di un rifugiato di oggi. E' stato inoltre rafforzato l'impatto emotivo dell'immagine portante del salmo, quella appunto delle cetre abbandonate sui salici.

Terzo versetto biblico: la derisione. I carcerieri chiedono canti. Nella versione di Cardenal compaiono due termini a definire le ‘canciones’ richieste, tra virgolette nel testo:

una canción «vernácula»
«las canciones folklóricas» de Sión

Il confronto con la versione di San Juan de la Cruz ci fa comprendere l'antitesi delle scelte comunicative dei due poeti.

Qui Cardenal sembra riprodurre il tono scandito di uno che ripeta una cosa che gli è stata detta e che lo ha lasciato perplesso, e poi aggiunge l'interrogativo chiave del testo, che Merton aveva messo in ‘incipit’:

¿Como cantar en tierra extraña
los cánticos de Sión?

Ecco lo sconcerto di fronte alla derisione, derivato chiaramente dal testo biblico, al quarto versetto. Nel salmo segue la ‘damnatio memoriae’. Cardenal riproduce anche questa, per la stessa colpa; l'accidente però è più reale, è più attuale:

Que me se seque la lengua
y tenga cáncer en la boca
si yo no me acordara de ti
Jerusalén!

Notiamo che, come già faceva Neruda, anche Cardenal sopprime il primo segno di esclamazione, ma non ci stupisce in poemi che sono di regola privi, o quasi, di punteggiatura. Anche la seduzione del mondo è esplicitata:

Si yo no prefiriera Jerusalén
a la alegría de ellos
y a todas sus fiestas

A questo punto viene la rottura. Si susseguono due esclamazioni vocative, brevi ed in ‘encabalgamiento en cascada’, che lasciano poi il posto alla beatitudine atroce riportata dal versetto biblico numero 8. Qui Cardenal addolcisce l'immagine invece di appesantirla.

Il motivo di questa scelta è di matrice religiosa. Lui ritiene che i Salmi vadano epurati dai residui veterotestamentari superati dalla dottrina di Gesù: in particolare elimina sempre tutti i riferimenti alla legge del taglione. Qui lo fa con molta delicatezza; sopprime il versetto 7, che era meno incisivo, e risemantizza l'8 tramite una proposizione incisiva esplicitativa posta nella forma grafica a cascata:

Babel armada de Bombas!
Asoladora!
Bienaventurado el que coja a tus niños
-las criaturas de tus Laboratorios-
y los estelle contra una roca!¹³⁹

Le tre "B" maiuscole rafforzano il suono descrivendo il rimbombo con una sorta di onomatopea.

Risulta fortissima la fedeltà del componimento al testo biblico, ma le variazioni apportate sono in grado di cambiarne completamente le connotazioni e di mantenere invece la maggior parte dei significati profondi, trasportati in altra epoca.

¹³⁹Ernesto Cardenal, *Salmos*, op.cit., p.74.

III.6. Salmo 150: verso la poesia 'cosmica'

Gli ultimi due Salmi dei quali Cardenal fornisce la sua versione, il 148 ed il 150, sono inni. Sappiamo che questi salmi si recitavano in monastero tutti i giorni, secondo la regola di San Benedetto¹⁴⁰ e quindi sono tra quelli che più volte avranno suscitato "riscritture" mentali da parte dell'autore. Presentano caratteristiche molto simili, a partire dalla ripetizione anaforica di 'Laudate', e i loro significati restano perfettamente rispettati nella versione cardenaliana.

Nel Salmo 148 si nota come cambiano i nomi degli elementi del creato, che sono aumentati nella consapevolezza scientifica del ventesimo secolo, in cui si chiamano per nome anche le particelle più piccole. Il poeta usa una terminologia scientifica di buon grado di specificità, sia per gli elementi del cosmo, sia per quelli sub-atomici, per quelli geografici e per quelli politici. La varietà delle creature chiamate a render lode costruisce intorno alla voce del salmista la pluralità del creato, raggiungendo caratteristiche di universalità. Questo aspetto è ben esemplificato nell'"encabalgamiento" che totalizza l'infinitamente piccolo:

Alabad al Señor

átomos y moléculas

protones y electrones

protozoarios y radiolarios¹⁴¹

Mentre quello che segue raccoglie con l'assonanza "av" tutto ciò che vola:

Alabad al Señor

¹⁴⁰ Qualche Salmo, tra cui il 150 ed il 133, si canta una volta al giorno, mentre tutti gli altri ricorrono nella preghiera settimanalmente. Si può vedere in proposito il testo stesso della regola monastica, che ha avuto numerose edizioni, tra cui per esempio quella a cura di Gregorio Penco (*S. Benedicti Regula. Testo, traduzione e commento*. La nuova Italia Editrice, Firenze, 1970), o anche solo commenti come quelli di D.Lorenzo Sena, *Appunti sulla Regola di San Benedetto*, in sanvincenzo.silvestrini.org/regola/commento/htm. (ultima consultazione 10 settembre 2005).

¹⁴¹Ernesto Cardenal, *Salmos*, op.cit., p. 75.

Di alcuni esponenti del regno vegetale abbiamo precedentemente visto come Cardenal inserisce, in corsivo, il nome scientifico latino, quasi a chiamare ognuno per nome, con la specificità e l'individualità della chiamata che è tipica di Dio.

Anche il Salmo 150 presenta nei versi allineati a sinistra la stessa struttura anaforica descritta per l'altro inno; ma a questa si aggiungono i complementi: prima di luogo ('alabad en'), poi di causa ('alabad por') e quindi di mezzo ('alabad con'). Sembra quasi il proseguimento ideale del 148. Si evidenzia che tale struttura parallelistica non è stata organizzata da Cardenal, in quanto ricalca esattamente quella del Salmo biblico.

Psalmus 150

Salmo 150

Alabad el Señor en el cosmos

Su santuario

de un radio de 100.000 millones de años luz

Alabadle por las estrellas

y los espacios inter-estelares

alabadle por las galaxias

y los espacios inter-galáxicos¹⁴³

alabadle por los átomos

y los vacíos inter-atómicos

Alabadle con el violín y la flauta

y con el saxofón

alabadle con los clarinetes y el como

con cometas y trombones

con comelines y trompetas

1 ALLELUIA.

Laudate Dominum in sanctuario eius,

laudate eum in firmamento virtutis eius.

2 Laudate eum in magnalibus eius,

laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

3 Laudate eum in sono tubae,

laudate eum in psalterio et cithara,

4 laudate eum in tympano et choro,

laudate eum in chordis et organo,

5 laudate eum in cymbalis benesonantibus,

laudate eum in cymbalis iubilationis:

omne quod spirat, laudet Dominum. ALLELUIA¹⁴⁵

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Sic.*

¹⁴⁴ Ernesto Cardenal, *Salmos*, op.cit., pp.77-78.

¹⁴⁵ *Nova Vulgata*, edizione digitale in www.vatican.va/biblia.htm.

alabadle con violas y violoncelos
con pianos y pianolas
alabadle con blues y jazz
y con orquestas sinfónicas
con los espirituales de los negros
y la 5ª de Beethoven
con guitarras y marimbas
alabadle con toca-discos
y cintas magnetofónicas
Todo lo que respira alabe al Señor
toda célula viva
Aleluya¹⁴⁴

Il nicaraguense sopprime il primo "Alleluya", mantenendo solo il finale. Nel primo versetto aggiunge una specificazione, disponendola, stavolta, nel verso superiore di un 'encabalgamiento', in cui l'inferiore riporta la forma biblica. Si noti l'inserimento di cifre nel testo, che abbiamo rilevato come tipico della poesia exteriorista, che contribuisce a creare lo splendore e la magnificenza del santuario universale. Il secondo versetto biblico inizia l'enumerazione dei motivi di lode; in una struttura speculare Cardenal scrive:

Alabadle por las estrellas
y los espacios inter-estelares
alabadle por las galaxias
y los espacios inter-galáxicos¹⁴⁶
alabadle por los átomos
y los vacíos inter-atómicos¹⁴⁷

Dove il salmo biblico esprime la lode per l'infinita grandezza di Dio, Cardenal, con le conoscenze scientifiche di venticinque secoli dopo, allarga lo spazio a tutto il sistema e a

¹⁴⁶ [sic]

¹⁴⁷ *Ibidem.*

tutto l'universo, per poi abbracciare anche l'infinitamente piccolo. Con i versi in 'encabalgamiento' così interpolati nel testo, in cui varia continuamente l'ordine di grandezza, il motivo di lode diviene tutto il creato.

Il Salmo dà modo di fare accenno, pur brevemente, ad un altro seme che darà frutto lungo tutta l'opera di Cardenal e che ha portato alla definizione di "poesia cosmica"¹⁴⁸. Si tratta proprio del modo, che abbiamo incontrato 'in nuce' negli inni, di parlare della grandezza del creato con la mente rivolta a concetti astronomici e con un costante uso di linguaggio specifico. La posizione filosofica di Cardenal in queste scelte contenutistiche appare in stretta relazione con la teoria della spiritualità della materia di Teilhard de Chardin¹⁴⁹.

Riprendendo l'analisi pochi versi dopo troviamo realizzate le potenzialità dell'"encabalgamiento en cascada" in uno dei suoi apici espressivi. Si tratta dell'enumerazione degli strumenti con cui lodare Dio, tra i quali già Cardenal aveva inserito uno strumento a corde e uno a fiato e poi, in 'encabalgamiento', il sassofono. Quindi continua:

alabadle con los clarinetes y el corno
con cornetas y trombones
con cornetines y trompetas
alabadle con violetas y violoncelos
con pianos y pianolas¹⁵⁰

La serie di versi disposti a cascata è stavolta più complessa e anche più efficace. Sofferamoci innanzi tutto sui fiati. 'Cornetas y trombones/ cornetines y trompetas' dal punto di vista grammaticale sono due termini disposti in parallelo, con suffissi diversi. Ma se si guarda ai detti suffissi questi sono disposti in chiasmo (seppur con un diminutivo ed un accrescitivo). Sono disposti in forma di dittologia. Il risultato è molto interessante, innanzi tutto dal punto di vista fonetico, ma anche da quello semantico: infatti, con questo apparentemente confusionario (in realtà, come abbiamo visto, ordinatissimo) elenco di strumenti si indica abilmente la totalità dei fiati. Anche le altre dittologie 'violas' y

¹⁴⁸ Maria Ángeles Pastor Alonso dedica un'opera al tema: si tratta di *La poesía Cósmica de Ernesto Cardenal*, Huelva, Diputación Provincial, 1998

¹⁴⁹ Si veda l'opera precedentemente citata di Edith de la Héronnière.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

‘violoncelos’ e ‘pianos’ y ‘pianolas’ hanno una resa espressiva del tutto particolare. Il seguito della parte musicale è un divertimento di Cardenal nel citare le più diverse forme espressive, delle più diverse tradizioni, dalla 5^a di Beethoven, alla marimba, fino agli ‘spirituals’; e apre anche agli (allora) moderni mezzi di riproduzione del suono.

Un altro 'encabalgamiento' chiude l'inno in grande:

Todo lo que respira alabe al Señor

toda célula viva

Aleluya

E questo "aleluya", ripreso esattamente dalla Bibbia, sigilla l'opera. Traendo le somme dell'analisi qui proposta si evince che è di fondamentale importanza, nella dinamica comunicativa dei *Salmos*, la relazione esplicita con un intertesto a tutti noto: già il titolo dell'opera, identico a quello del libro delle Scritture, avvantaggia una parte della decodifica del messaggio e permette di decrittare immediatamente molti dei rimandi e delle simbologie. Il testo biblico costituisce, infatti, un terreno di condivisione delle informazioni, precedente all'atto comunicativo: questo crea complicità con il lettore e permette all'autore di spostare facilmente l'attenzione su temi collaterali, senza snaturare l'opera. In questo procedimento si può notare un'eco vallejana piuttosto evidente: il gusto per la riscrittura di testi sacri in chiave traslata e spesso provocatoria è un punto di netta contaminazione tra i poeti, e sappiamo che Cardenal leggeva e stimava il peruviano, non solo per motivi di ideologici. Negli esempi che abbiamo proposto, come la citazione del ‘Deus, Deus meus, quare me dereliquisti?’ nel salmo 21, o l'evocazione di immagini bibliche, si evidenziano le considerevoli possibilità offerte dalla cornice dell'intertesto. Soprattutto in una scrittura che si prefigge di essere essenziale, il potere evocativo delle parole e quello delle immagini rivestono grande importanza. Non si scordi l'attenzione "poundiana" che abbiamo rilevato in Cardenal nel condensare immagini sintetiche secondo i criteri giustappositivi propri dell'ideografia giapponese. L'esistenza di questo comune terreno referenziale permette a Cardenal, attraverso le lodi, le preghiere o i ringraziamenti a Dio, di toccare temi che altrimenti sarebbero rimasti solo secondari, come quello della denuncia sociale.

Sembra quindi perfettamente riuscita l'opera di "riscrittura" del testo secondo il poundiano "make it new"¹⁵¹. Certo che la specificizzazione dei contenuti risulta alla fine operare non un allargamento della significazione dei salmi, ma, piuttosto, un suo restringimento. Quanto maggiore, infatti, è la genericità dei riferimenti, tanto più questi si adattano ad un numero più vasto di situazioni¹⁵². Tale restringimento ci appare, però, sempre più chiaramente, come un'eccezionale messa a fuoco, rispondente all'obiettivo comunicativo di Ernesto Cardenal.

IV. Da *Oración* al *Cántico Cósmico*

Il capitolo vuole seguire il filo rosso della presente ricerca nell'arco dei cinque lustri che separano la composizione dei *Salmos* da quella di *Cántico Cósmico*. Si tratta di un lungo periodo, in cui le istanze sociali e politiche sono divenute, sempre più, il cuore della riflessione di Cardenal ed il suo linguaggio, come vedremo, si è sempre più impastato delle suggestioni del suo tempo, dallo sviluppo delle scienze, all'uso poetico delle forme espressive proprie della pubblicità. Un processo di contaminazione crescente dello stile poetico, sovente a scapito dell'incisività dell'espressione sintetica, che si trova diluita in forme più vicine alla prosa. A tratti, tuttavia, l'efficacia comunicativa di Cardenal è assai vivida e regala immagini molto suggestive. In questo contesto non sono molto numerosi i riferimenti mistici, ma quello che vogliamo fare è cogliere le innovazioni formali e gli apporti contenutistici di questa fase poetica. Questo periodo riveste, infatti, grande importanza, in quanto traghetta la poetica mistica del nicaraguense alla sua fase matura,

¹⁵¹ Alfredo Veiravé, "Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo", en José Promis Ojeda, (et al.), *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.

¹⁵² Non ci troviamo d'accordo con quella parte della critica che ha sostenuto che "*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 obra*" ; in 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.

riconosciuta da lui stesso nelle ultime ‘cantigas’ del *Cántico Cósmico* (1989) e in *Telescopio en la Noche Oscura* (1993).

IV.1. La tecnología nella comunicazione mistica

La più celebre poesia di Ernesto Cardenal presenta anche dei passaggi interessanti al fine di delineare l’evoluzione del linguaggio religioso dell’autore, soprattutto nei suoi tratti mistici. Leggiamola sotto questa lente:

ORACIÓN POR MARILYN MONROE

Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de

Marilyn Monroe

aunque ese no era su verdadero nombre

5 (pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a
los 9 años

y a la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)

y que ahora se presenta ante Ti **sin ningún maquillaje**

sin su Agente de Prensa

10 **sin fotografías** y sin firmar autógrafos

sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia

(según cuenta el *Time*)

ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo

15 y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.

Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.

Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno

pero también algo más que eso ...

Las cabezas son los admiradores, es claro

20 (la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz).

Pero el templo no son los estudios de la *20th Century-Fox*.
El templo -de mármol y oro- **es el templo de su cuerpo**
en el que está el Hijo del Hombre con un látigo en la mano
expulsando a los mercaderes de la *20th Century-Fox*
25 que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

Señor

en este mundo contaminado de pecados y radioactividad

Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda.

Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine.

30 **Y su sueño** fue realidad (pero como la realidad del technicolor)

Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos

-El de nuestras propias vidas-. Y era un **script absurdo**

Perdónala Señor y **perdónanos a nosotros**

por nuestra *20th Century*

35 por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado

Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.

Para la tristeza de no ser santos

se le recomendó el Psicoanálisis.

Recuerda Señor **su creciente pavor** a la cámara

40 y el odio al maquillaje -insistiendo en maquillarse en cada escena-

y cómo se fue haciendo mayor el horror

y mayor la impuntualidad a los estudios.

Como toda empleadita de tienda

soñó ser estrella de cine.

45 Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva.

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados

que cuando se abren los ojos

se descubre que fue bajo los reflectores

y apagan los reflectores!

50 y desmontan las dos paredes del aposento (era un set cinematográfico)

mientras el Director se aleja con su libreta

porque la escena ya fue tomada.

O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río
la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor

55 vistos en la salita del apartamento miserable.

La película terminó sin beso final.

La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono.

Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.

Fue

60 como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga

y oye tan sólo la voz de un disco que le dice: **WRONG NUMBER**

O como alguien que herido por los gangsters

alarga la mano a un teléfono desconectado.

Señor

65 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 Ángeles)

contesta Tú el teléfono!¹⁵³

La poesia ebbe subito un'eco speciale per aver toccato temi molto in voga, per l'originalissima forma e per il tipo di religiosità che presentava, con un Dio al quale chiedeva di non imputare un peccato personale mortale (il suicidio), ma di perdonarne uno sociale. Sotto accusa finisce nel componimento tutta una società capitalista, incapace di veicolare valori, che ne propina, piuttosto, surrogati commerciali. Cercando di non cedere alla tentazione che ha fatto fermare anche i critici ai suggestivi contenuti della poesia (mostrando pienamente centrato l'obiettivo comunicativo di Cardenal), estrapoliamo quanto ci può aiutare a definire l'evoluzione del linguaggio mistico del poeta.

¹⁵³ Riproduco la poesia nella versione più accreditata, riprendendo la scansione dei versi e la spaziatura da *Antología Nueva* (Madrid, Trotta, 1996). Scelgo, però, di riprodurre nel testo anche i neretti dell'interessante edizione monografica della Nueva Nicaragua- Ediciones Monimbó, de 1985, che presentava la poesia in una veste grafica visivamente suggestiva, integrando i versi con materiale fotografico (foto della Monroe, paesaggi, collage, lessemi del testo ingranditi) o con il testo riprodotto sull'immagine di una superficie ruvida. In questa versione alcuni termini della poesia sono molto ingranditi e compaiono in neretto

Dai Salmi notiamo che rimane intatta la posizione del poeta-profeta come intermediario tra il popolo e Dio. Qui la forma scelta è quella orante, per cui Cardenal si rivolge direttamente a Dio e a lui rivolge una preghiera di intercessione.

La storia alla quale si riferisce è un avvenimento di cronaca e questo fa sì che il suo intertesto siano questa volta tabloid, riviste di costume o scandalistiche. Di esse una è citata esplicitamente nella poesia, il Time.

L'extrapolazione dei versi in cui Cardenal si rivolge a Dio dà modo di mettere a fuoco la sua maniera di rapportarsi alla Divinità.

Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de

Marilyn Monroe

aunque ese no era su verdadero nombre

(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a

los 9 años

y a la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)

y que ahora se presenta ante Ti **sin ningún maquillaje**

sin su Agente de Prensa

sin fotografías y sin firmar autógrafos

sola como un astronauta frente a la noche espacial.

[...]

Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras

Il poeta si rivolge a Dio con toni caldi e sommessi, con verbi all'imperativo e chiamandolo 'Señor' o 'Tú' maiuscolo. E' un Dio molto presente, che conosce la realtà più profonda dell'uomo, anche i suoi sogni e le sue verità più recondite (versi cinque e sedici).

La realtà profonda, quella non apparente e perciò ontologica dell'attrice, è descritta (ancora una volta), in termini di negazione. Il ripetersi dei 'sin' spoglia la persona dalle pesanti sovrastrutture sociali per presentare a Dio la sua essenza metafisica, la sua anima. E' ancora centrale il dilemma di un'identità oltre il visibile e la ricerca dell'essenza delle cose, delle persone, dei rapporti umani, sulla quale Cardenal medita molto. Assume rilevanza particolare per la nostra ricerca l'immagine che Cardenal usa per esprimere la nudità

dell'essenza deprivata dalle sovrastrutture sociali: l'astronauta solo di fronte alla notte spaziale. Gli elementi della tecnologia e della modernità irrompono anche qui (come in tutto il testo presentato con il lessico cinematografico). Ma questa immagine ci dice di più. Nel silenzio e nella solitudine si assolutizza la simbologia mistica della notte. Ancora è la notte il momento della rivelazione della realtà metafisica e il momento del contatto con Dio. E l'anima di fronte a Dio è sola, disorientata di fronte all'immensità e si sente piccola, come Cardenal dirà nel descrivere il suo primo incontro mistico con Dio. Anticipo solo un accenno di quanto sarà oggetto di analisi più avanti per sottolineare l'equivalenza dei due momenti di incontro metafisico. Tutte le volte che Cardenal descrive la sua esperienza unitiva, emerge un forte senso di perdita di possesso di sé nell'idea di essere sovrastato e dominato da qualcosa di enorme davanti a cui l'anima si vergogna della sua piccolezza.¹⁵⁴ L'incontro post mortem con l'anima dell'attrice è raffigurato con le stesse caratteristiche.

Señor

en este mundo contaminado de pecados y radioactividad

Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda.

...

Perdónala Señor y **perdónanos a nosotros**

...

Recuerda Señor **su creciente pavor** a la cámara

Il Dio a cui si rivolge Cardenal è un Dio vicino, davanti al quale il poeta non si pone in atteggiamento di riverenza timorosa, bensì di dialogo franco, quasi di discussione, fino a dirgli cosa fare, quasi temesse un suo agire secondo le 'regole' del dogmatismo ecclesiale. E' lo stesso atteggiamento di tante delle figure di riferimento di Cardenal nelle Scritture, tra le quali Mosè, che con Dio patteggiò la sorte della sua città. Anche la tradizione profetica, così cara al poeta, presenta personaggi forti, che discutono con Dio, ritagliandosi un ruolo attivo. Ecco che la voce orante si configura subito come voce attiva e cerca di intervenire

¹⁵⁴ Cito le principali, ovvero quelle contenute in *Vida Perdida* (Barcellona, Seix Barral, 1999), alle pagine 88-90 e *Telescopio en la noche oscura* (Madrid, Trotta, 1993), p. 67.

tanto nella concretezza della storia, quanto nell'agire di Dio, cercando di persuaderlo.¹⁵⁵ La visione sociale di Cardenal soppianta quella catechistica della morale ecclesiale: chiede al Padre che la suicida sia accolta e perdonata e confessa la colpa invocando perdono a nome di una società che ha dato risposte esteriori ed effimere a domande profonde. Perdono per il sistema capitalista vigente, che Cardenal ha sempre interpretato come azione di Satana nella storia. L'ultima parte del componimento, quella per noi più interessante, introduce un elemento cruciale nell'evoluzione del linguaggio mistico di Cardenal e forse in tutto il linguaggio mistico moderno. Il canale della comunicazione con Dio che prima abbiamo visto veicolato dall'espressione vocale, vive un tentativo di superamento del limite umano tramite 'protesi' tecnologiche. Da *Oración* compare il telefono come immagine calzante di un collegamento con qualcuno di lontano, di cui si può sentire la voce molto da vicino, tanto vicino che lo stesso Cardenal la descrive a volte come voce interiore. Abbiamo visto che l'utilizzazione di terminologia proveniente dal campo semantico scientifico o tecnologico è parte del credo exteriorista di Cardenal e del suo programma di modernizzazione dell'espressione poetica. Quella che lui chiama 'puesta al día'. La tecnologia offre nuove possibilità lessicali e allegoriche, soprattutto nell'ambito dell'espressione mistica, in cui la ricerca di parole adatte è sempre stata oggetto di frustrante ricerca. La balbuzie dell'ineffabilità prova a cercare nuovi sbocchi in nuove rappresentazioni, legate all'evoluzione della società contemporanea.

...

Fue

como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga

y oye tan sólo la voz de un disco que le dice: **WRONG NUMBER**

O como alguien que herido por los gangsters

alarga la mano a un teléfono desconectado.

¹⁵⁵ I dati sul configurarsi della voce poetica di Cardenal come voce attiva sono ancor più interessanti se si considera che al suo arrivo a Cuernavaca Cardenal fu visto da uno psicologo (tra i motivi del suo trasferimento da Gethsemani c'erano frequenti gastriti e manifestazioni psicosomatiche da stress). Questi, come testimonia la corrispondenza con Merton lo trovò in uno stato completamente passivo e apatico, dal quale lo spronò a uscire. Per Merton invece la passività aveva un'accezione positiva. (in *Thomas Merton /Ernesto Cardenal, Correspondencia 1959/1968*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 47 e 45).

L'assenza di risposta è ora rappresentata dalla freddezza deludente della voce meccanica che ripete 'WRONG NUMBER', in una frustrante intermittenza metallica. La seconda immagine è invece una suggestione cinematografica. Il testo è ricchissimo di riferimenti al campo semantico della cinematografia, con lo scopo evidente di trasportare il lettore sui luoghi della vita della protagonista: qui compaiono i gangster (con un'altra parola inglese, sempre con connotazione negativa) e si ripropone il topos cinematografico del telefono scollegato. Compare la mano tesa al telefono, che preannuncia la forte immagine finale:

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 Ángeles)

contesta Tú el teléfono!

Nell'incertezza delle interpretazioni dell'ultima telefonata di Marilyn Monroe, che riempivano la cronaca nera dei suoi giorni, Cardenal supera la storia, passando, attraverso un elemento banale, prosaico, della vita quotidiana, come il telefono, ad un piano di lettura metafisico della realtà. Lo insinua prima, in una sorta di secondo grado di preparazione dell'immagine finale: quell' 'Alguien' maiuscolo in contrappunto con l'elemento tecnico amministrativo del 'Directorio de Los Ángeles'. E finalmente lo esplicita con un imperativo a Dio, enfatizzato dalla disposizione grafica a cascata e dal punto esclamativo (singolo). La tecnologia diviene una nuova chance comunicativa, un tentativo di mediare la difficoltà di entrare in relazione con Dio, per un uomo che dell'ansia di comunicazione ha fatto, nel bene e nel male, il centro della sua esperienza esistenziale. Siamo di fronte all'introduzione dei primi segnali di innovazione del linguaggio mistico contemporaneo.

IV.2. Davanti al mistero

Ci troviamo di fronte ad una delle poesie lunghe di Cardenal, nata da una fase di grande turbamento del poeta di fronte alla morte assurda di Thomas Merton, che era

diventato riferimento centrale della sua vita di religioso, ma anche di poeta. Lo stesso titolo della composizione che gli dedica, ‘Coplas a la muerte de Merton’, vede un evidente richiamo a Manrique che è da leggersi, certo, come espressione del gusto per la manipolazione delle citazioni, ma crea anche una giustapposizione della figura di Merton a quella paterna. Lo sconcerto di Cardenal è evidente nelle sue parole a un amico:

Su muerte es la pena peor que he tenido en mi vida religiosa (o en mi vida toda, yo creo). Él era para mi un padre. Espiritualmente hablando, pero no metafóricamente hablando.¹⁵⁶

La notizia fu per lui ancora più scioccante per le condizioni della morte, avvenuta per cortocircuito dell’asciugacapelli nella spina di un albergo di Bankog, dove il maestro si trovava per i suoi studi sulle filosofie e sulle forme letterarie orientali. Cardenal dedica all’evento una sorta di lungo sfogo, quasi un tentativo di auto-consolazione. Non stupisce che inizi guardando all’evento come a un ‘koan’¹⁵⁷, ovvero quelle enigmatiche brevi frasi, dall’apparenza banale o paradossale, con le quali il saggio maestro orientale risponde al discepolo, lasciandolo interrogarsi sul significato profondo delle cose. Il fluire del pensiero di Cardenal, espresso nel componimento, si compone quindi di retorica di auto-persuasione e pesanti domande esistenziali. Tuttavia trova subito interessanti canali di espressione della tensione emotiva: in primis l’ironia, che il poeta attribuisce all’anima del maestro con la morte ‘marca General Electric’; quindi il gusto per il paradosso e per l’ossimoro rivelatore di realtà ulteriori, nel verso di aprosdóketon ‘hoy tecleo con alegría esta palabra muerte’¹⁵⁸.

IV.2.1. La prospettiva gnoseologica.

Risulta evidente nella lettura del testo in analisi, riportato per intero in appendice al presente studio, che lo stile di questo componimento si è ormai del tutto distaccato da quello

¹⁵⁶ Lettera inedita del 18 gennaio 1970 a J.H. Griffin, citata nell’introduzione a *Thomas Merton / Ernesto Cardenal. Correspondencia (1959-1968)*, Madrid, Trotta, 2003, curato da Santiago Daydi-Tolson.

¹⁵⁷ Di tutti i testi che delineano il significato del koan nella mistica zen, consiglio, per evidente sintonia nelle fonti cardenaliene, oltre che per la capacità dell’autore di spiegare concetti orientali a menti occidentali, Thomas Merton, *Mistici e maestri zen*, Milano, Garzanti, 1969. Il capitolo che si apre a pagina 201, interamente dedicato a questo tema. Un’altra testimonianza, se ce ne fosse bisogno, della fecondità degli studi di Merton sulle mistiche orientali e sul buddismo zen. Da *Asian Journal* sappiamo anche che lo stesso monaco fu definito un “Budda naturale” dai religiosi zen che lo conobbero.

¹⁵⁸ Si vedano anche la traduzione e il commento di Antonio Melis alle *Coplas*, pubblicati in *In forma di parole*, anno VI, numero 3, luglio-settembre 1985, alle pagine 143-184.

precedente, accentuando la presenza di termini stranieri e riferimenti alla contemporaneità e, a nostro avviso, rinunciando a quella essenzialità e a quella brevità che rendevano incisivi i testi precedenti. Probabilmente un lavoro di limatura del testo avrebbe potuto migliorare la forma e la sua capacità di veicolare il contenuto. Ci limiteremo, pertanto, come per il testo appena analizzato, ad esaminare quanto inerente al nostro tema di ricerca. Come in *Oración por Marilyn Monroe*, Cardenal rappresenta l'incontro con Dio al momento della morte. L'espressione dell'ansia di unione e di completamento, delle 'bodas del deseo', appagate nella morte, appare suggestiva.

los hors d'oeuvres

25 nunca fueron en los restaurantes
como anunciados en las revistas
Ni el verso fue tan bueno como lo quisimos
o el beso.
Hemos deseado siempre más allá de lo deseado
30 Somos Somozas deseando más y más haciendas

More More More

y no sólo más, también algo «diferente»

Le immagini dell'ansia di completamento sono interessanti: l'antipasto, il verso, il bacio, le aziende di Somoza esprimono un'insoddisfazione inquieta. La forma sintattica ellittica e il verso cortissimo 'y el beso', riescono bene a catalizzare l'attenzione. In particolare il bacio era sempre stato nella poetica cardenaliana l'immagine delle sue personali rinunce affettive, alle quali proprio con la morte, si ripeteva, avrebbe dato piena compensazione, nella garanzia dell'unione con Dio. L'immagine dei baci diviene una costante e ritorna più volte nel presente componimento L'unione appare pochi versi dopo:

Las bodas del deseo

el coito de la volición perfecta es el acto
35 de la muerte.

Compare per la prima volta nelle espressioni delle nozze del desiderio e del 'coito della volizione perfetta' il ricorso al campo semantico sessuale che descrive

metaforicamente l'unione mistica. Anche qui Cardenal si colloca pienamente nella tradizione, dal Cantico dei Cantici a San Juan de la Cruz: quello che aggiunge è la 'puesta al día', con un aggiornamento nella spregiudicatezza del riferimento sessuale. Quello sopra citato è un inizio di questo rinnovamento del linguaggio mistico-sensuale, che arriverà a conseguenze anche più forti. Qui è forte l'ossimoro della morte come unione e come volizione, ancora ribaltamento in senso cristiano dell'umana apparenza delle cose. La sottolineatura formale di tale rovesciamento è nell' 'encabalgamiento' e ci conferma ancora una volta quanto la sintassi nella poetica di Cardenal sia un'interazione di elementi contenutistici, lessicali e visivi.

Vivimos como en espera de una cita
infinita. O
45 que nos llame al teléfono
lo Inefable.
Y estamos solos
trigos inmortales que no mueren, estamos solos.

Notiamo come ricompare, ben annunciata dall' 'encabalgamiento', l'immagine del telefono. Per completezza di analisi dell'immagine, anticipo la citazione dei due versi 513 e 514, siti alla fine del componimento, che riprendono il tema in versione 'indigenista':

y en la tribu de Papua cuando vieron el telégrafo
hicieron un modelo chiquito para hablar con los muertos

Ricompare il mezzo tecnologico per veicolare il contatto metafisico con l'al di là. E' interessante notare come Cardenal fa propria l'ingenuità della strategia sopra descritta, nella sua ricerca di canali di comunicazione con l'assoluto. Ancora una volta, comunque, si tratta di una comunicazione che passa per il canale uditivo, presentata come unica via di contatto

prima dell'incontro definitivo. L'aspetto sensoriale è ancora centrale. E' cogliente il passaggio che elabora il tema biblico della vista fallace.¹⁵⁹

No un sueño sino la lucidez.

Vamos en medio del tráfico como sonámbulos

55

pasamos los semáforos

con los ojos abiertos y dormidos.

paladeamos un manhattan como dormidos.

No el sueño

la lucidez es imagen de la muerte

60

de la iluminación, el resplandor

enceguedor de la muerte.

Cardenal avrà sicuramente avuto presente su questo tema 1Cor 13,12: "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto". Citava spesso il brano e lo abbiamo trovato elaborato anche nella poesia precedente. Qui è riuscito lo scivolamento dell'immagine, il traslato alla società attuale, con l'immagine dell'autista nel traffico che gira come un sonnambulo, muovendosi in automatico o distratto. Di fronte a questo vivere stolido, la morte è, paradossalmente, un acuirsi dei sensi e permette una conoscenza vera. E' 'lucidez'. E il 'resplandor enceguedor' non può non richiamare l'immagine del novizio nella neve di Gethsemani, che abbiamo colto come terzo livello di conoscenza mistica.

Sólo en los momentos en que no somos prácticos

concentrados en lo Inútil, Idos

85

se nos abre el mundo.

La muerte es el acto de la distracción total

también: Contemplación.

¹⁵⁹ I riferimenti biblici alla vista fallace sono numerosi. I più significativi sono i passaggi dei salmi in cui si definiscono gli idolatri (Sl. 115, 6; Sl 135,17); e 1Cor 13,12.

I versi estrapolati contengono molti spunti di analisi. Innanzitutto il paradosso dell'utilità dell'inutile. La grafica, ancora una volta, determina e rafforza la figura: l'“encabalgamiento” sofferma il pensiero in maniera da porre come enigmatica l'affermazione del poeta. La sottolinea anche la disposizione del termine ‘Idos’, in fondo al verso, che visualizzando l'allontanamento, ne raddoppia la forza espressiva. Ancora troviamo tre maiuscole (e abbiamo ormai chiarito come queste siano usate da Cardenal) a formare un triangolo visuale: ‘Inútil’, ‘Idos’ e ‘Contemplación’. Una triplice rivelazione divina nella contemplazione, nel ‘perdere’ la vita (tema forte in Cardenal, tanto che la sua prima autobiografia si intitola proprio *Vida Perdida*) senza fare cose pratiche (si pensi al racconto dell'incontro di Gesù con Marta e Maria di Lc.10,38). Si noti che il fedele, così ‘ido’, entra a fare parte di questo triplice dialogo di unione con la divinità. I termini ‘Contemplación’ e ‘Idos’, convergono, sia per collocazione spaziale, sia per rima, nel terzo lessema ‘distracción’ (termine che, ricordiamo, etimologicamente significa ‘essere portati in un'altra direzione’). La struttura del verso successivo, tanto ellittica da apparire scheletrica, alza il tiro fino al vertice del triangolo, costituito dal termine ‘Contemplación’.

Un salto di rigo prelude alla trattazione dell'altro tema ossimorico, amore e morte. Il tema è presentato e poi sviluppato in uno degli ‘acoplamientos’ più riusciti della poesia di Cardenal.

El amor, el amor sobre todo, un anticipo
de la muerte

90 Había en los besos un sabor a muerte

 ser

 es ser

 en otro ser

 sólo somos al amar

95 Pero en esta vida sólo amamos unos ratos

 y débilmente

 Sólo amamos o somos al dejar de ser

 al morir

 desnudez de todo el ser para hacer el amor

que van a dar al amor

que es la vida

La disposizione a cascata questa volta occupa cinque gradini verso destra e poi rientra, per descrivere pochi versi dopo un'altra ansa simile. La grafica delinea una sorta di onda nel parlare della morte che, dall'immagine di apertura della poesia, ripresa pochi versi dopo questo, è paragonata al mare dove sfociano i fiumi, simbolo della vita. Il ricordo inizia a allontanare, a 'distrarre' il poeta dal margine grafico sinistro dei versi. Lo riporta a uno dei suoi ricordi più ricorrenti, i baci, che ora rivive con la connotazione negativa della caducità. Il 'sabor a muerte' rappresenta proprio l'effimero. Ritroviamo la forza espressiva propria dei versi di Cardenal, quando sanno essere essenziali: 'ser/ es ser/ en otro ser'. Una manipolazione quasi esclusiva di tre fonemi che esprime pienamente l'unione mistica in cui la vera vita è al di là della propria identità personale. E' significativo del percorso mistico notare come questi versi di unione siano collocati dopo quelli di estraniamento sopra descritti. Ci sembra di poter cogliere un riferimento a Santa Teresa d'Avila e al suo 'vivo sin vivir en mí', sicuramente nei contenuti, ma forse anche nella forma. E' la pienezza della vita al di là dei confini del proprio corpo, in un atto supremo di unione dell'anima con lo Sposo. Notiamo ancora come i versi in questione sono composti da un numero crescente di parole, prima una sola: 'ser', rivelazione ontologica; ed infine quattro in: 'sólo somos al amar' che conclude la prima onda. Questo verso introduce il fonema /m/ e evoca una rima con il termine 'mar' che non è presente letteralmente, ma solo graficamente e analogicamente nel testo. Avvertiamo come particolarmente brusca la rottura della forte enfasi mistica e espressiva (e direi anche qualità artistica), appena raggiunta, con l'inserimento della frase da corteo 'make love not war': è uno dei salti di registro che ritroviamo spesso tra le specificità del gusto compositivo di Cardenal.

Risulta interessante il richiamo sessuale nuovamente presente nel verso 'desnudez de todo el ser para hacer el amor': si fanno sempre più numerosi nella poetica di Cardenal i richiami all'atto sessuale come culmine dell'intimità mistica. Nel verso, 'hacer el amor' diviene, infatti, l'obiettivo per il quale l'anima si prepara, spogliandosi e lasciandosi

‘distrarre’ oltre se stessa, oltre i propri abiti, limite del proprio corpo, e trova in pieno la sua identità.

IV.2.2. Un modello di costruzione ideografica dell'immagine.

I due versi successivi sono una sorta di auto-citazione in quanto richiamo alla sopra menzionata immagine iniziale, che ricordo riproponendo i primi tre versi del componimento.

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

L'apertura parafrasa le Coplas di Manrique, che recitano:

Nuestra vida son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir.

La suggestiva metafora diviene come un ritornello, che tramite un meccanismo di citazioni al contempo esterne e interne, ritorna e ogni volta si carica di nuovi significati. E' il fulcro ideografico di tutto il componimento.

In questa prima fase compositiva non è menzionata quella che già si configura come immagine fondante della poesia, il mare, ma la sua presenza è chiarissima fin da subito, anche se il termine non compare; lo sfociare dei fiumi infatti ne crea inevitabilmente l'immagine mentale. Nel verso, però, non c'è scritto ‘mar’; e al suo posto compare il lessema ‘muerte’ che stride subito nel paradosso ‘que es la vida’, di gusto sanjuanesco. Il concetto di ‘mar’ si materializza, ma il termine ‘muerte’ lo sostituisce nel testo, e vi si sovrappone pienamente. La metafora si spinge, qui, oltre l'accostamento analogico: si estremizza nella sostituzione con un termine che non ne è immagine dell'altro e non veicola un contenuto immediato, bensì vi si giustappone in un quadro in fieri, che si va compiendo

lungo lo snodarsi del componimento e non sarà concluso sino al finale. Infatti, il richiamo ‘que van a dar al amor/que es la vida’, pur citazione ellittica, basta per evocare l’eco dell’immagine iniziale, sottolineato dalla posizione dei versi, parallelamente spostati a destra, e dall’anafora. All’immagine mentale del mare, alla quale si era già sovrapposto il termine ‘muerte’, si aggiunge, quindi, (tramite la sostituzione nel verso) ‘amor’, fonologicamente molto simile. E si crea la terza sovrapposizione mar-muerte-amor. Siamo assistendo alla costruzione di un ideogramma che fa pernio sugli elementi fonetici /m/ e /r/. Di questo si parla quando, a ragione, si indica come determinante nella poetica cardenaliana, il ‘montaggio del testo’. Questa figura ideografica è un sapientissimo gioco di evocazioni e ritagli in cui il verso si monta e smonta in mano al poeta come un gioco di costruzioni. Lasciamo ora l’ideogramma per ritrovarlo alla prossima fase della sua composizione.

Una Noche Nupcial, decía Novalis

No es una película de horror de Boris Karloff

120

Y natural, como la caída de las manzanas

por la ley que atrae a los astros y a los amantes

I versi citati preparano ancora la tematica erotica dell’unione. Tutto tramite citazione, per il momento: una esplicita, Novalis, e una implicita, dantesca. Ci sembra di poter cogliere in quest’ultimo verso un’eco di ‘amor, che muove il cielo e l’altre stelle’, endecasillabo citato spesso da Cardenal. Si evidenzia nel testo un ‘No necesitamos mediums’, fiducia nella possibilità di comunicare direttamente con Dio e diniego di ogni surrogato di relazione mistica. Mentre continua la tematica del viaggio, a volte quasi un’invidia del dinamico (espresso dai mezzi di trasporto) da parte dello statico (il contemplativo). A volte il viaggio diventa assume connotazioni diverse, simboleggiando un percorso esistenziale. Altre volte arriva anche a simboleggiare il percorso del mistico verso Dio, la via unitiva verso l’incontro. In questo caso, essendo l’incontro il momento della morte, avviene anche un cambio di stato.

140

—Hacia donde van todos los buses y los aviones

Y no como a un fin

sino al Infinito
volamos a la vida con la velocidad de la luz
Y como el feto rompe la bolsa amniótica....

145 O como cosmonautas..
—la salida
de la crisálida

Non ci sembra di poter cogliere qui nessuna speciale descrizione dell'unione, ma solo una dichiarazione di fiducia nella vita ultraterrena come stadio naturalmente conseguente a quello terreno.

Y ya nada tenemos sino sólo somos
sino que sólo somos y somos sólo ser

165 La voz del amado que habla
amada mía quítate este bra

I versi in cascata presentano un altro gioco fonetico di /s/ che determina una riflessione ontologica intensa, scandita anche dall'anadiplosi. Ancora si ricrea densità concettuale intorno ad un nucleo tematico di rilievo.

I due versi successivi, isolati dal testo tramite lo spostamento grafico a destra, sono il primo dialogo mistico con scambio di effusioni e uso di linguaggio erotico. Colpisce l'intimità degli amanti e l'arditezza della metafora erotica, che esplicita l'atto dello spogliarsi con menzione della biancheria (con termine inglese). Questo particolare senso dell'erotismo mistico è una delle caratteristiche più tipiche della dialettica unitiva di Cardenal. L'intimità è tale da lasciarsi esplorare in dialoghi da camera da letto, sorta di 'pillow talks a lo divino'. Questa caratteristica si presenta in rapidi flash in *Coplas*, ma si svilupperà pienamente in *Telescopio en la noche oscura*, assumendo un rilievo notevole nella poetica cardenaliana e nell'evoluzione del linguaggio mistico contemporaneo.

Veniamo all'extrapolazione di un altro nodo tematico e formale del componimento, nei versi 286-288.

Viviremos otra vez cantaban los comanches

nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la vida

Tra i riferimenti allo-culturali, frequenti nella parte centrale del componimento (a culture native americane e asiatiche, principalmente), troviamo il terzo richiamo all'ideogramma mare/morte/amore. Questa volta il primo verso è identico all'apertura della poesia, ed il secondo ed il terzo sono compattati con la giustapposizione di 'vida', non senza shock semantici. Cardenal si può permettere, a questo livello di scrittura dell'ideogramma, di saltare qualcuno dei passaggi intermedi (il mare è la morte che unisce all'amore supremo e quindi è vita). Menzionando solo il primo e l'ultimo passaggio evoca tutti gli altri che restano presenti nel montaggio concettuale così organizzato. Si tratta della terza pennellata sull'ideogramma dominante del componimento.

ahora sólo vemos como en tv
290 después veremos cara a cara
Toda percepción ensayo de la muerte
amada es el tiempo de la poda
Serán dados todos los besos que no pudiste dar

L'elaborazione della citazione paolina riporta subito l'attenzione al tema della definizione del piano sensoriale dell'unione mistica. L'intertesto è chiaramente 1Cor 13,12: "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto". E' un altro riuscito processo di 'puesta al día' di una citazione. La fase sensoriale imperfetta, che altrove anche Cardenal aveva reso con immagini di rispecchiamento o vetri che fanno vedere le cose separandoci da esse, ora subisce un'evoluzione tecnologica e diviene un televisore, espresso in sigla secondo l'uso colloquiale.

Di seguito compare un'altra frase dell'Amato all'amata (significativamente minuscola). Si ritiene che il tempo della 'poda' sia una immagine duale volutamente anfibologica. In questa fase di descrizione dell'unione mistica è veramente immediato il richiamo alla

‘boda’, parola che ci si aspetta di trovare a questo punto del testo. All’immagine della ‘boda’ che si crea spontaneamente per sostrato culturale nel lettore, si sovrappone quella ‘poda’, la potatura. Altro brillante gioco di ribaltamento concettuale che veicola un significato più profondo: per essere ontologicamente nudi e quindi pronti per l’unione, è necessaria una separazione, un distaccarsi. La spoliazione qui è ancora più forte: non vanno via accessori ma parti vive del corpo. Ma ogni vita nasce da una morte e si ripresenta l’immagine di resurrezione, arricchita dalla citazione da "Himno a los voluntarios de la República", apertura di *España, aparta de mi este cáliz* di César Vallejo.

Pochi versi dopo troviamo un altro interessante rimando, questa volta a San Juan de la Cruz:

Van doblando la punta de San Juan de la +

pasan

unos patos

«las ínsulas extrañas»

305 o *gana* decía San Juan de la Cruz

infinita gana-

rompe la tela de este dulce encuentro

y los tracios lloraban sus nacimientos cuenta Herodoto

y cantaban sus muertes

All’inizio è il rimando topografico, poi la citazione delle ‘ínsulas extrañas’, poi la menzione esplicita del santo mistico. E’ interessante la manovra di avvicinamento al tema, ma ancora di più i temi richiamati. Le ‘ínsulas extrañas’ sono i misteriosi, esotici luoghi dell’incontro mistico, staccate dalla terra ferma, appartenenti ad un’altra dimensione dell’esistenza.

Pochi versi dopo ricompare l’aggettivo ‘extraño’ riferito alla notte: ‘o cuando un niño llora en la noche extraña/ y la mamá lo calma’. La notte, momento di solitudine, di paura, di tentazione, appare qui segnata anche dallo smarrimento, dall’estraniamento, in cui l’uomo cerca Dio come una madre che lo protegga e rassicuri. Non stupisca la metafora, né l’immagine femminile della divinità, perché è comune nelle scritture e particolarmente suggestiva nel salmo 130.

Ancora pochi versi avanti, dopo aver ricordato, citando la frase in inglese, le parole di Merton sul contatto con Dio: ‘It’s easy for us to approach Him’, troviamo: ‘Estamos

extraños en el cosmos como turistas'. Si trova Dio in una condizione di estraniamento, come indica l'attribuzione dell'aggettivo all'uomo in ricerca. Si ribadiscono nelle tre tappe gli elementi dell'incontro mistico, su un terreno di estraniamento assoluta: il luogo, il tempo, l'uomo. Cardenal riprende, quindi, con la stessa valenza simbolica, i termini della mistica di San Juan de la Cruz, ma li elabora aggiungendo spesso contenuti nuovi. Nel caso delle isole, per esempio, queste nel suo immaginario si legano alle isole dell'Arcipelago di Solentiname, dove il poeta ha fondato la sua comunità contemplativa. Lo testimonia il titolo della seconda parte della sua autobiografia, dedicata proprio alla Comunità di Solentiname e intitolata appunto *Ínsulas extrañas*.¹⁶⁰ Ancora, molto vicino alla conclusione della composizione, troviamo conferma dell'anfibologia:

Al fin viniste a Solentiname (que no era practical)
después del Dalai Lama y el Himalaya con sus buses
505 pintados como dragones
a las «ínsulas extrañas»;
estás aquí con tus silenciosos Tzus y Fus
Kung Tzu, Lao Tzu, Meng Tzu, Tu Fu y Nicanor Parra
y en todas partes; tan sencillo comunicarse con vos
como con Dios (o tan difícil)
510 como todo el cosmos en una gota de rocío

Luoghi fuori dal mondo ma pienamente in esso, in quanto Cardenal vi stimola tanto l'elaborazione di un pensiero sociale e politico, quanto la partecipazione attiva alla guerriglia sandinista. Il misticismo di Cardenal si configura chiaramente come anti-mistico nel senso etimologico del termine (abbiamo detto che 'μύειν' significa 'separare, chiudere': da questo vocabolo vengono i termini che significano 'mistero', 'iniziazione' e 'mistico' e per definizione la 'mistica' è separazione dal mondo). Il suo misticismo è, invece, molto unito al mondo ed attivo in esso. Ma proprio nel suo sporcarsi con la storia e le ingiustizie del suo tempo, vive il suo incontro con la divinità. La 'gana' che Cardenal riprende da San Juan è, evidentemente, l'ansia di unione dell'anima con Dio.

¹⁶⁰ Ernesto Cardenal, *Ínsulas extrañas, memorias 2*, Madrid, Trotta, 2002.

morte del maestro. Più avanti troviamo espressione dell'ansia unitiva in: 'Y clamamos por la entrega del amado'. I versi che seguono riprendono numerosi temi sin qui sviluppati:

«perece que electrocutado »

me escribe Laughlin

460

«pero al menos fue rápida» rompida la tela

que divide el alma y Dios... Y:

...porque el amor apetece que el acto sea brevísimo....

. van allí a entrar

los ríos del amor del alma en la mar

Dal segmento più assurdo della notizia della morte dell'amico Cardenal muove per formulare un altro dei nodi enfatici del componimento: l'immagine della rottura del velo che separa gli amanti, seguita da un'altra elaborazione dell'ideogramma del mare.

Questa volta, la terza manipolazione, Cardenal sposta alcuni elementi. In un solo verso ci si riferisce a fiumi e mare, ma le attribuzioni non si concentrano più su quest'ultimo, bensì sui 'ríos'. Su di loro cade il peso delle specificazioni ridondanti 'del amor del alma'. Con un bel gioco fonetico si inserisce all'immagine il veicolo dell'unione, il motore di tutto, l'amore che guida l'anima. L'immagine dei fiumi è elaborata ulteriormente nella sesta fase del montaggio dell'ideogramma, ai versi 498 e 499:

Nuestras vidas

que van a dar a la vida

I fiumi sono le nostre vite e sfociano in altra vita. Quasi una tautologia che, in quanto l'elaborazione finale, racchiude tutti i passaggi argomentativi precedenti. Attraverso queste sei tappe si giunge alla settima, che è il finale del componimento

Sólo amamos o somos al morir.

El gran acto final de dar todo el ser.

o. k.

La tappa finale, forse non casualmente la settima, è la resa. È il confidente abbandono a Dio che permette di acquietare l'animo del poeta di fronte ad uno dei momenti più sconcertanti della sua vita. L'amore è la discriminante, in grado di trasformare la morte in vita. E Cardenal esprime la sua resa in maniera, finalmente, essenziale ed efficace, con il laconico 'o.k.'

IV.3. Dai neon alle stelle

Cenni mistici compaiono anche in alcune altre poesie: ‘Managua 6:30 PM’, contemporanea a quelle sin ora analizzate e alcune successive, quali: ‘Visión mística de las letras FSLN’, ‘En Managua a medianoche’ e ‘La noche’. Queste sono interessanti per come trattano il τόπος della notte e per questo si è ritenuto opportuno analizzarle in una sezione specifica. La prima, che compare nella raccolta *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, è proposta qui di seguito:

MANAGUA 6:30 PM

En la tarde son dulces los neones
y las luces de mercurio, pálidas y bellas...
y la estrella roja de una torre de radio
en el cielo crepuscular de Managua
5 es tan bonita como Venus
y un anuncio ESSO es como la luna

las lucecitas rojas de los automóviles son místicas
(El alma es como una muchacha besuqueada detrás de un auto)

10 TACA BUNGE KLM SINGER
MENNEN HTM GOMEZ NORGE
RPM SAF OPTICA SELECTA

proclaman la gloria de Dios!
(Bésame bajo los anuncios luminosos oh Dios)
KODAK TROPICAL RADIO F&C REYES
15 en muchos colores
deletrean tu Nombre.

Transmiten
la noticia...”
Otro significado

20 no lo conozco
Las crueldades de esas luces no las defiando
Y si he de dar un testimonio sobre mi época
es éste: Fue bárbara y primitiva
pero poética.¹⁶¹

Dal testo si evince un peculiare modo di rinnovare i codici espressivi, inserendo a pieno titolo nella categoria dei ‘paesaggi’, quello urbano, nelle sue connotazioni al contempo più moderne e più materialiste. Il canto d’amore di Cardenal arriva, in momenti di rapimento contemplativo, a comprendere tra le manifestazioni divine anche le luci finte delle città e gli annunci commerciali, altrove simbolo del male del consumismo. Qui il paesaggio idilliaco della contemplazione, spesso connotato come ‘locus amoenus’ in cui osservare la perfezione delle creature di Dio, è rimpiazzato da un paesaggio creato dall’uomo. E in una notte particolare, descritta con toni semi-estatici, ci appare trasfigurato in elementi cosmici. E’ interessante quanto il lessico astronomico, prima elementare, poi sempre più specialistico, compare nel linguaggio poetico di Cardenal e ne diviene velocemente il fulcro espressivo, il piano analogico d’elezione, il riferimento più costante. Possiamo affermare che il campo semantico della cosmologia assume tutte le forme del linguaggio iperbolico del mistico.¹⁶²

Del resto sappiamo che già erano presenti nel piano di referenze metaforiche della mistica le stelle, la luna e il sole, sin da San Juan de la Cruz: non ci stupisce, pertanto, osservare che, anche in questo caso, Cardenal riprende e innova una convenzione espressiva, adattandola al suo tempo ed elaborandola nel suo gusto per la commistione dei registri. Troviamo ancora figure fonetiche (‘dulces’, ‘luces’), eco di versi celebri (‘pálidas y bellas’ ha un sapore che ricorda molto il Cantico delle Creature), e la disposizione grafica in cascata. Notiamo però come nell’evoluzione della poetica di Cardenal si facciano sempre più pressanti i messaggi visivi. Qui i cartelli pubblicitari in maiuscole, per esempio, riproducono cartelloni componendo una sorta di codice. E anche in questo guazzabuglio di lettere luminose, come nelle caotiche impronte delle zampette dei conigli di Gethsemani,

¹⁶¹ Ernesto Cardenal, *Antología*, Managua, Nueva Nicaragua –Monimbó, 1983, p.127.

¹⁶² Già in *Vida en el amor* (opera precedentemente citata) alle pagine 46, 70, 113 e 114, compaiono elementi del campo semantico della cosmologia o l’aggettivo ‘cosmico’, con la funzione iperbolica appena descritta.

Cardenal sembra leggere messaggi di Dio per lui. Le lucine rosse (e si noti il colore nella simbologia che conosciamo) delle automobili sono ‘mistiche’. L’aggettivo appare forte, quasi forzato nel presentare il tema, ma coglie esattamente quanto è di seguito esplicitato. Il componimento si muove, infatti, secondo lo stesso schema della poesia naturalistica descritto per *Gethsemani, Ky.*: Cardenal ha ricollocato lo spazio della contemplazione nella città, al centro della vita sociale del suo tempo, in quella scelta di mistica-nel-mondo che abbiamo evidenziato come tipica della linea teologico-esistenziale. Tra parentesi compaiono frasi di spiccata connotazione mistica: per prima si presenta l’anima in un paragone che la vede subire uno sbaciucchiamento dietro una macchina. L’anima è donna, come spesso sottolinea il poeta, anche definendone il ruolo nel rapporto di coppia.

Leggiamo da *Vida en el amor*:¹⁶³

El alma es pasiva ante Dios y es femenina. El alma no puede tomar la iniciativa. El alma no puede visitar a Dios, pues no sabe cómo ir a él ni dónde está, sino que tiene que esperar que Él la visite, y si Él no llega, ella estará sola. Ella no puede moverse de donde está, y es Dios el que entra y sale, el que visita y se va. Y el alma no sabe tampoco como acariciar. Sólo muy tímidamente se atreve a veces a acariciar a Dios. Pero ella sabe dejarse acariciar por Él, y lo único que sabe es dejarse acariciar. El alma no sabe como besar a Dios, y es Él quien la besa, tiernamente, y apasionadamente a veces. Y ella sólo se deja besar y se derrite de amor.

Nella prosa mistica di Cardenal troviamo vivide definizioni di questi aspetti del corteggiamento tra l’anima e Dio. Ricordo l’immagine dell’‘alma coqueta’¹⁶⁴, che entra in un dialogo amoroso al quale non è estranea la malizia. Tutti questi aspetti, ora presenti ‘in nuce’, si svilupperanno più pienamente e troveranno compimento espressivo nelle liriche successive. Ma già da questi versi è chiaro uno stile diretto, intimo e molto personale nel presentare il dialogo con la divinità. La seconda parentetica è ancora più esplicita ‘(bésame bajo los anuncios luminosos oh Dios)’, è un’invocazione ardita in cui gli annunci luminosi

¹⁶³ *Op.cit.*, p.35.

¹⁶⁴ Il tema è trattato in *Vida en el Amor*, ed. cit., p. 51 e in *Telescopio en la noche oscura*. Era presente anche ai tempi della trappa: "Me parece que se puede decir que en la oración el alma a veces se vuelve coqueta sabiéndose amada, consciente de sus encantos y de su dominio sobre el Amado, dominadora y también dominada." (in *Vida Perdida*, Barcellona, Seix Barral, 1999, p.233).

si sovrappongono all'immagine di un romantico cielo stellato. E compare l'invocazione diretta 'Oh Dios'. Le lettere degli annunci sembrano scomporsi, desementizzare le scritte originali per comporne una nuova, il nome di Dio. Appare qui una sorta di naturale potere evangelizzatore delle cose, del quale non sono private le cose artificiali. Le due frasi successive, strutturate su quattro versi, presentano lo stesso calco di struttura, leggermente anastrofico, oggetto-verbo. Sono il collocarsi del poeta davanti al suo tempo, quasi un moderare i toni dopo un momento di trasporto intenso. Ritorna un po' in sé e ricorda anche la 'crudeltà' delle luci, ricorda il suo sostrato ideologico che si era perso nell'estasi contemplativa. Per poi però riscattare tutto con una frase che allontana ancora di più il suo punto di osservazione della scena, a questo punto assolutamente esterno. E' curioso che il momento di massimo coinvolgimento si tiri dietro una fase di ripensamento e di moderazione dei toni; un tratto destinato a scomparire nella lirica successiva. Anni dopo, a Rivoluzione compiuta, Cardenal torna a leggere nelle insegne messaggi di Dio.

VISIÓN MÍSTICA DE LAS LETRAS FSLN

Sobre el cerro Motastepe, en las cercanías de Managua
un gran anuncio en letras blancas

ROLTER

se veía desde muchas calles de Managua
5 y el niño Juan me preguntó yendo en un automóvil
qué querían decir esas letrotas

ROLTER

y le dije que una marca de zapatos
y era para que la gente comprara los zapatos.
10 «Pero cuando triunfe la revolución ya no habrá esos anuncios,
¿verdad?» me dijo el niño.
Fue pocos días antes de la ofensiva de Octubre
lo que él no sabía
días angustiosos para mí.
15 Esa tarde él jugó con otros niños a sandinistas y guardias
pero el problema era, dijeron, que nadie quería ser guardia.

Muchas veces después del triunfo, las grandes letras
me recordaban las palabras de Juan, aún sin cumplirse.
Desde hace un año vemos desde muchas calles de Managua
20 en el cerro en vez de esas letras otras:

FSLN.

Y yo muchas veces también recordando lo del niño con alegría.

Era un domingo a mediodía con el cielo sombrío.

Y hay días en que uno pide una señal.

25 Soledades muy íntimas. Como
cuando Santa Teresita en su lecho de agonía
sentí la duda de si Dios existe.
Entonces desde el auto miré las letras grandes sobre el cerro
y dentro de mí me habló Dios:
30 «Mirá lo que yo hice por vos,
por tu pueblo pues.
Mirá estas letras, y no dudés de mí, tené fe
hombre de poca fe
pendejo»¹⁶⁵

Qui l'aspetto narrativo prevale sulla forma lirica e i toni intimistici si fanno accesi su una riflessione esistenziale. La forma, in questo componimento, è passata su un piano nettamente vassallo al contenuto. Rimane però l'uso della disposizione dei versi a cascata (pur senza 'encabalgamiento'), che denota il salto a una dimensione diversa del racconto che si fa ad un tratto fortemente intimistico e che ci accompagna nelle 'soledades muy íntimas' del poeta, le quali assumono nettamente le connotazioni della 'noche oscura' nel richiamo ai dubbi di fede di Santa Teresa. Nella notte ecco che parla nuovamente Dio. E la sua voce appare sempre più connotata nell'espressione cardenaliana. E' un Dio sempre più intimo, che si rivolge al poeta in 'vos', secondo l'uso nicaraguense, ha con lui un atteggiamento molto confidenziale e arriva a rivolgersi a lui con il termine 'pendejo'. Si

¹⁶⁵La poesia fu pubblicata in *Vuelos de Victoria* e poi entrò a far parte dell'eterogeneo materiale costitutivo del *Cántico Cósmico*. Compare in alcune antologie, tra cui Ernesto Cardenal, *Antología*, Managua, Nueva Nicaragua- Monimbó, 1983, pp. 285-286.

arriva a definire un tipo di relazione connotata da registri colloquiali, estranea al timore reverenziale, piuttosto definibile nei termini di un rapporto tra pari.

Si nota cambiata la voce di Dio, in una delle fasi, sia nella vita, sia nella poetica di Cardenal, di maggior impegno politico: nel registro colloquiale essa conosce l'espressione di una vicinanza che ne rende più intima sì, ma meno sacra l'alterità.

Ci siamo introdotti, con questa poesia, nel tema della notte, una delle simbologie più importanti dell'espressione mistica. Lo possiamo trovare ancora in un altro testo, che propongo integralmente:

EN MANAGUA A MEDIA NOCHE

Acostado en mi cama en Managua

iba a dormirme

y de pronto me pregunto:

¿Para dónde vamos? Estamos

5 en la mitad oscura de la tierra,

la otra mitad, iluminada.

Mañana estaremos en la luz

y los otros en lo oscuro.

Esta noche acostado en mi cama

10 siento el viaje. ¿Pero para dónde vamos?

Recuerdo números aprendidos en otro tiempo:

Alrededor del sol a treinta kilómetros por segundo,

y junto con el sol en la galaxia a doscientos cincuenta kilómetros por segundo

¿y la galaxia va a qué velocidad...?

15 Estate tranquilo Felipe Peña caído no sabemos dónde,

y Donald y Elvis enterrados por la frontera con Costa Rica,

estén tranquilos muchachos, que vamos bien.

Girando en el espacio negro

dondequiera que vayamos, vamos bien.

va bien la Revolución.

Ritroviamo qui un senso leggermente diverso della notte. Domina la prima parte l'aspetto parascientifico della meditazione di Cardenal. La notte appare comunque connotata come tenebra interiore secondo lo stereotipo. Al vocabolo 'noche' appaiono, così, associati 'oscuro/a' y 'espacio negro'; ma non è, stavolta, la luna o la luce di una stella a consolare o orientare nella notte, bensì la consapevolezza scientifica che mentre è notte in un emisfero è giorno nell'altro e presto tali condizioni si invertiranno. Dalle scienze viene a Cardenal un senso ciclico del tempo che ritroveremo in tutto il ritmo di evoluzione cosmica. La consolazione che si offre al poeta, per sé e per i suoi ragazzi morti nella guerra contro Somoza, viene dalla lettura teosofica di un fatto fisico. Avevamo già incontrato la metafora del viaggio di cui non si conosce la meta, in *Gethsemani, Ky*. Qui è il mondo, la storia, che si trova nel buio, ma ha una speranza di redenzione: non nella fede religiosa, bensì in una certezza fisica, astronomica, che se ne fa garante. Siamo già a un passo dall'elaborazione del Canto Cosmico: ritroveremo infatti questo atteggiamento come costitutivo di tale opera. La poesia 'Noche' tratta il tema in un'altra chiave, ancora diversa da quelle sin ora proposte.

LA NOCHE

La noche oscura del alma (o Nada!)

Noche sin luna o con luna a veces.

En el vacío interior: la compañía.

Vacío de todo para poseerlo TODO.

5 Noche oscura de los besos: la luz

vese como tiniebla en esta noche.

En sueño y olvido, sin saber cómo.

Sabor de amor sin saber ni entender.

Noche. La cena que recrea y enamora.

10 ¿Y tú qué quieres? ¿Una acción en la Du Pont?

Acostarte con Miss Brasil, con Miss Suecia?

El flamante Ford 66 confortable y lujoso
el Ford Galaxie 500/XL color fuego
al fondo las luces de la gran ciudad en la noche
15 y Él y Ella reclinados en la carrocería
Él de smoking negro y Ella con la orquídea
(su silueta impresionantemente nueva... atrevida y elegante
VISITE A SU AGENTE FORD)
o el Pontiac amarillo en verde pasto
20 y junto a él el eterno picnic
y Ella con camisa a cuadros en la cubierta del yate
anteojos negros y sonrisa llena de sol
el pelo levantado por el viento el agua verde-azul
¿Pero sabes tú que no existe Ella? No existe Ella.
25 ¡Puta pintarrajeada
la Publicidad!
O el Jet Clipper de la Pan American blanco como la nieve
flotando en cielo azul
el castillo Real (cromacolor) en las montañas de Baviera
30 o las palmeras en primer plano y playa de Tahití
¿el lugar que usted ha visto en sueños
y a donde no creía llegar jamás?
CONSULTE A SU AGENTE DE VIAJES
o paseo en la costa de California
35 y Él y Ella dichosos junto al mar
llevando entre los dos la cesta de picnic.
¡Puta pintarrajeada. No existe Ella!
¿Una acción en la Du Pont? O ser gerente de la Du Pont?
Tu casa con 14 jardines y fungicida Du Pont
40 Apartamento de 20 cuartos llenos de antigüedades
(¿mansión georgiana?)
Vacaciones en Honolulu. La Riviera.
Hobby pescar salmones en Escocia
safaris en África

Tirar ladrillos a las vitrinas

¿Nos libertaremos con eso?

¿Nos libertamos con la Revolución

80 como delincuentes juveniles en carros robados
por carreteras bordeadas de anuncios comerciales?

(Creen todos los anuncios que leen, creen

en marcas y aman los

carros nuevos)

85 .Mejor como los santos beats

zen cool jazz barbas y sandalias

siempre en viaje a una Ciudad Nueva en auto-stop

sin una ideología donde reclinar la cabeza

los recogedores de basura paleadores de nieve

90 —la Pobreza Voluntaria

Pobres en el seno de la prosperidad.

Pidiendo limosna en Insurgentes con una guitarra

o vendiendo ½ lit. de sangre para almorzar

y no leen periódicos ni ven TV

95 inafiliados a los partidos políticos

las raposas y Herodes tienen sus madrigueras

pero el Hijo del Hombre no tiene donde reclinar la cabeza

Se salieron de la Civilización. Y todavía

el susto en sus caras. (Con el aire

100 de uno, en la estación, y que saltó

del expreso que no se sabe a dónde va)

Pero son más bien una pregunta

su atuendo

más bien una pregunta a la gente

105 que una respuesta

Y las visiones del ácido lisérgico

no son la Visión

son

visiones fantásticas de Neón

de una farmacia —

110 O como el invento de un nuevo plástico.

Visiones vendidas por gangsters o la Du Pont.

Y están tan solitarios, tan sin unión en su noche

la noche de un universo en expansión

como alguien que pone un anuncio en el periódico

115 «deseo tener correspondencia con señorita de

18 a 23 años

Apartado...»

O: «deseo tener correspondencia con caballero...»

O uno que pide a una calculadora electrónica un amigo epistolar

120 que hable el idioma de uno y tenga los mismos gustos.

Y si han creído besar el Infinito

la luz fluorescente de la General Electric iluminó esos besos.

Sor Josefa del Castillo y Guevara: la nadaísta.

O como dijo Fernando González o Gonzalo Arango:

125 *Coge tu cruz*

Y:

«Si reniegan del mundo, de su mundo,

sin que se despeguen de él...»

La noche oscura del alma, o NADA.

130 Un quedarse como a oscuras y sin nada.

Noche oscura de los besos. Amado y Amada,

La luz como tinieblas en esta noche. Y Nada,

La música callada no es de cuerdas de Nylon.¹⁶⁶

¹⁶⁶ La poesia apparve originariamente in *El Corno emplumado* (22, 1967, pp. 12-15) Poi fece parte di alcune edizioni di *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* e quindi di antologie, come Ernesto Cardenal, *Poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp. 234-238. Per forma e aspetti stilistici è senz'altro riconducibile alla poetica di *Oración*, con la quale condivide la data di composizione.

Questo è il componimento in cui si rappresenta con toni ed echi più classici il tema della notte, anche se la forma lo rende decisamente particolare: versi nettamente staccati dal corpo del componimento tramite lo spostamento grafico a destra costituiscono apertura e chiusura della lunga poesia, come una sorta di cornice. Con terminologia classica, rima baciata e rime interne frequenti, le due parti di componimento sono nettamente unite tra di loro. Troviamo ancora un'originale strutturazione del componimento poetico, che aggiunge ancora qualcosa alla tecnica del 'collage' che abbiamo sin qui incontrato. Qui le due parti, iniziale e finale, del componimento, sembrano aprirsi nel mezzo come un 'depliant' e lasciar scrutare, dietro la forma poeticamente compiuta di quel pensiero, l'irrompere del flusso dei pensieri del poeta, disordinati, senza congiunzioni, con salti semantici e sintattici e un tono acceso e profondamente negativista. Nella parte centrale, sottolineiamo il richiamo all'illusorietà della realtà apparente, del mondo consumista della pubblicità che è ancora bersaglio dei più acuti strali del poeta. In particolare cogliamo nella dinamica comunicativa l'uso di 'Él' e 'Ella' maiuscoli a contrapporre l'amore vero a quello della pubblicità e in fondo a quello predicato da una società improntata sull'apparenza. Per concentrarci sul nostro obiettivo però, torniamo a fare il punto sul tema della 'noche' richiudendo il 'depliant' e analizzando l' 'incipit' e l' 'explicit' del componimento accostati, come l'entità unica che riteniamo siano.

La noche oscura del alma (o Nada!)
Noche sin luna o con luna a veces.
En el vacío interior: la compañía.
Vacío de todo para poseerlo TODO.
Noche oscura de los besos: la luz
vese como tiniebla en esta noche.
En sueño y olvido, sin saber cómo.
Sabor de amor sin saber ni entender.
Noche. La cena que recrea y enamora.

[...]

La noche oscura del alma, o NADA.
Un quedarse como a oscuras y sin nada.
Noche oscura de los besos. Amado y Amada,
La luz como tinieblas en esta noche. Y Nada,
La música callada no es de cuerdas de Nylon. ¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ernesto Cardenal, *Poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp.234-238

Alcuni elementi confortano la scelta interpretativa proposta: le due parti si richiamano e si rispecchiano l'una nell'altra riproponendo lo stesso inizio (con una grafica diversa che ora spiegheremo) e la stessa riflessione centrale, nelle coppie di versi: 'Noche oscura de los besos: la luz (vese) como tiniebla(s) en esta noche', ripetuti quasi identici. Ma la correlazione ci appare ancor più evidente nelle maiuscole 'todo' (nella prima parte) e 'nada' (nella seconda). Le citazioni di San Juan de la Cruz sono chiare e anche il tono, cupo e solenne della lirica, non ha niente a che vedere con la forma irruente della parte centrale. Alla notte appare subito accostato il tema dello svuotamento, del nulla, anche questo perfettamente rientrante nel canone di San Juan. Nella prima parte tuttavia appare qualche timido segnale positivo. Il secondo verso propone un rispecchiamento del termine luna che si sposa con il significato dell'incostanza della luce lunare, intorno agli opposti 'sin' e 'con'. Il vuoto si presenta nel suo fine, di farsi colmare dal 'todo', così evidenziato dalle maiuscole, a risuonare nel 'vacío'. Qui l'effetto della risonanza è veicolato anche dalle rime interne di 'vacío/compañía' e 'sabor/amor' e 'saber/ entender', con l'allitterazione 'sabor/saber'. Nella seconda parte scompare ogni accenno positivo. Il termine 'nada', dominante, riecheggia, grave, nei finali di ogni verso, che si configurano come scalini di una discesa nel buio. Le epifore, continuate nel terzo verso dalla rima baciata, esprimono l'ineluttabilità delle tenebre. Anche 'Amado y Amada' al terzo verso non riescono a imporre un significato differente: la parola è dominata e soverchiata dal rintoccare sinistro di quel pesante '-ada'. La rima ritorna anche all'ultimo verso, interna però, in 'callada'. La continuità con il resto del componimento appare sostenuta anche dalla maiuscola al termine 'Nylon', che non si spiega se non in una volontà di ripresa del 'Nada'. L'ultimo verso raccoglie il senso della riflessione del poeta. La 'música callada' compare anche in San Juan nell'accezione agostiniana di 'musica delle sfere', armonia cosmica. E questa armonia appare ora lontana dalle corde di Nylon, immagine in cui il materiale sintetico ci sembra rappresentare la freddezza di ciò che è artificiale. Ecco che la parte centrale del componimento sostiene le tesi, mostrando lo sdegno per la coercizione sociale e per i surrogati fittizi dei sentimenti veri.

Y si han creído besar el Infinito
la luz fluorescente de la General Electric iluminó esos besos.

...
y Él y Ella dichosos junto al mar
llevando entre los dos la cesta de picnic

In quest'ultima coppia di versi notiamo l'uso rovesciato dell'analogia dell'amore umano. Se con la mistica sufi e San Juan si era creato il topos della metafora erotica per descrivere l'amore divino, qui un senso frainteso dell'amore umano vede accentuato il suo tratto di equivocità tramite l'accostamento a quello divino (espresso nel testo solo dal ricorso alle maiuscole), del quale il poeta è testimone. Si forza e si risemantizza in senso opposto un canone letterario. O altrove:

Una bomba en Argelia.
Y algunas veces por las noches, en el fondo del alma
aunque no lo confesemos, hemos visto a Drácula,

La 'noche' è qui luogo drammatico della solitudine, dell'assenza di Dio che causa il dominio dell'effimero e del 'male', sia nell'accezione emotiva e individuale, sia in quella spiccatamente sociale che Cardenal gli ha sempre dato.

V. Genesi di una poetica mistica

La produzione poetica sin qui analizzata presenta molti caratteri di indubbio interesse. Sebbene il tratto essenziale della sua identità non sia, forse, quello mistico (o lo sia solo nell'ispirazione del poeta e non sempre in maniera consapevole), abbiamo elementi sufficienti per definire il processo di elaborazione di una poetica mistica da parte di Ernesto Cardenal.

La prima considerazione necessaria è proprio quella sulla assenza di volontà, in queste prime tappe della poesia cardenaliana, di esplicitare i riferimenti alla sua personale esperienza mistica. La prosa, invece, come abbiamo ricordato, ne dà già resoconti piuttosto dettagliati. Nell'espressione poetica di *Gethsemani*, *Ky*. è dato rilevare, anzi, un delicato senso di pudore per l'esperienza più intima e anche una soavità espressiva totalmente estranea alla lirica successiva.

La particolare postura artistica del Cardenal trappista si offre in tratti concreti del suo linguaggio. Il poeta, che conoscevamo vivido nell'espressione, conciso ed efficace nella forma e sanguigno nel temperamento, da *Epigramas*, si immerge in una totale alterità dalla sua stessa indole: e scrive una poesia a nostro avviso mimetica, fintamente ingenua, espressione, artisticamente molto valida, di una forzatura della sua indole, rispondente al suo cammino monacale.

Il rapporto con la natura è l'espressione migliore di questo delicato e pacato interrogarsi su Dio, che è l'origine della sua poetica di questa fase. La natura compare con due valori essenziali, che abbiamo definito in *Gethsemani, Ky*. Non facciamo, qui, che riepilgarli, per darne una visione d'insieme: l'uno è quello contemplativo e l'altro è allegorico. Il primo si esprime nella costante attitudine di curiosa ricerca del poeta. Gli aspetti etologici o scientifici sono presenti, in questi casi, solo come strumenti, come chiavi di lettura che permettano di decifrare il codice della natura. Ogni dinamica fisiologica, come ogni manifestazione naturale, è, secondo una linea teologica squisitamente paolina, lettera di Dio all'uomo, messaggi che contengono informazioni sul Creatore e sulla verità ultima dell'uomo e delle altre Creature. L'osservazione è un pretesto per indagare realtà ulteriori e superontiche.

Un secondo significato degli elementi della natura nell'opera religiosa di Cardenal è quello allegorico. Abbiamo infatti notato che tra gli animali che compaiono nell'intertesto e quelli che compaiono nella poesia compiuta, ci sono solo alcune coincidenze. Negli altri casi gli animali citati rivestono simbologie specifiche, che abbiamo scoperto ascrivibili a piani di referenza simbolica tradizionali o a semantizzazioni nuove, operate da Cardenal sulla base, soprattutto, di scoperte scientifiche (si pensi al caso dei pipistrelli).

In questo senso appare netta la distanza dalla mistica classica, in cui la natura è molto presente, ma secondo stereotipi pastorali che sortono, prevalentemente, l'effetto di creare il 'locus amoenus' dell'estraniamento dell'anima nell'incontro con l'amato.

L'altro codice espressivo dell'estraniamento in San Juan de la Cruz, le 'insulas extrañas', l'abbiamo trovato citato, ma completamente travisato, in Cardenal, come un riferimento nostalgico alla lussureggiante natura della sua patria. Essendo nato in Nicaragua, infatti, Cardenal vive l'esotismo non come una suggestione lontana, piuttosto

come la nostalgia di casa sua¹⁶⁸. La risemantizzazione del canone appare del tutto logica in questo caso.

In altro senso, invece, il dialogo intertestuale con la tradizione, e soprattutto con San Juan, è più articolato. Possiamo chiaramente delineare, già dal corpus sin ora analizzato, come sono ripresi i temi concettuali e i sistemi analogici della mistica spagnola del XV secolo, innanzi tutto, sulla simbologia della 'noche'. Questa si ripresenta con forza, nella pienezza della sua valenza semantica classica, nella poesia del nicaraguense, ma arricchita da connotazioni nuove. In primis è, spesso, la notte lunare in cui viene percepita una realtà più vera di quella apparente e in cui si creano le condizioni dell'incontro mistico. E' il luogo dell'incontro tra gli amanti. Secondariamente, rappresenta, nella sua dimensione tragica, il dramma intimo dell' 'ausencia'. In Cardenal, però, l'ausencia non si avverte solo in chiave individuale, ma anche sul piano sociale e collettivo, come l'assenza di Dio nella storia. Dai *Salmos*, come abbiamo visto, compare, pressante, il richiamo dall'esterno sul poeta, tramite lo scandalo dell'ingiustizia e della povertà. E Cardenal soggiace totalmente a questo appello, sposando la causa sociale degli ultimi sia come artista che come religioso. Si tenga presente che l'interrogativo, drammatico, sulla morte di Dio e il silenzio della Chiesa sui campi di concentramento, era al centro della riflessione filosofica e teologica del secondo dopoguerra; per quanto ci riguarda, sappiamo dalla prosa (e lo troviamo menzionato anche in questa poesia) che Cardenal si era interrogato su questi temi, soprattutto sul lancio delle bombe nucleari (anche in seguito alla sua conoscenza di un confratello che, da pilota militare, aveva partecipato al bombardamento di Hiroshima).

Si assiste ad una trasformazione sostanziale nella personalità e nell'espressione artistica di Cardenal.

Il cambiamento della sua voce poetica in voce profetica, che abbiamo precedentemente definito, ne è il tratto essenziale e condiziona pesantemente la poesia successiva di Cardenal, lasciandola cedere progressivamente al propagandismo. Ne è conseguenza il graduale disinteresse verso la qualità formale, dovuto alla scelta di assegnare priorità al contenuto (che, alla fine, ci sembra, non guadagnarne).

¹⁶⁸ Piuttosto l'essere nato in un paradiso tropicale rende feroce il suo attacco alla retorica pubblicitaria delle agenzie di viaggio. E' proprio in questa poesia che appare più marcata la contaminazione tra i linguaggi poetico e pubblicitario con lo scopo evidente di combattere la mercificazione consumista.

Anche quando il peso dell'esigenza propagandistica non assume caratteri pesanti e di indebolimento dell'espressione poetica, la poesia di Cardenal ci appare, sempre più, un dialogo aperto tra forma e contenuto, in cui la priorità assoluta è costituita dall'urgenza comunicativa. Il messaggio di Cardenal, "profetico" nel senso che abbiamo cercato di mettere in luce, nel suo ergersi a strumento della comunicazione tra Dio ed il suo popolo dolente è, in effetti, nella fase poetica espressa dai *Salmos* e da *Oración*, efficacemente veicolato. Abbiamo visto che, oltre a constatare il raggiungimento degli obiettivi comunicativi che l'autore si era prefisso, è possibile determinarne attraverso un'analisi approfondita, i motivi formali. Gli elementi costitutivi dell'efficacia comunicativa del testo cardenaliano, che sono emersi dalla presente analisi, sono l'uso delle immagini, i richiami intertestuali, il tratto epidittico, lo scambio tra significanti e significati, l'organizzazione sintattica dei componimenti con collage e montaggi, la scelta di rendere il testo quanto più fruibile si potesse e di stupire il lettore con frasi ad effetto che coinvolgono registri linguistici sin ora estranei alla letteratura.

Per quanto riguarda l'essenzialità della parola cardenaliana diremo che il poeta, quando riesce ad applicare il suo principio di economia, aumenta l'efficacia espressiva veicolando molto abilmente i contenuti. In questa prospettiva, il lettore è attratto dall'argomentazione cardenaliana e condotto, più o meno consapevolmente, a accettarne la visione del mondo. Questo processo si è osservato allorché si è segnalata la capacità di Cardenal di proporre asserzioni e rappresentazioni della realtà in modo oggettivo, disponendole in modo tale da catturare il pensiero del fruitore, calandolo nella dinamica comunicativa predisposta dal poeta e indirizzata all'ottenimento della sua solidarietà. Ancora, l'affermazione oggettiva con la quale Cardenal presenta dati appartenenti a contesti diversi, nello spazio e nel tempo, mentre appare priva di funzione conativa, ne costituisce, invece, proprio l'arma più potente, spesso suggerendo la traslazione analogica al contesto attuale¹⁶⁹.

Creo que la poesía es más duradera que otra clase de mensaje. Por eso busco decir más con la poesía que con otras cosas. A mí me interesa la poesía como medio, como se dice en inglés "mass medium". Me parece que su impacto es más profundo que el del periódico, o

¹⁶⁹ Alfredo Veiravé, *cit.*, p. 91 e sgg.

de la radio o de la televisión [...] La llamada poesía pura es poesía que no tiene ninguna relación con realidades sociales y políticas. Esta clase de poesía a muchos no nos interesa, la poesía que es puramente una actitud estética.¹⁷⁰

La scelta di fondo è quella di parlare a più persone possibile, alla gente, perché questo genere di poesia non è destinato a dilettere qualche intellettuale ma è indirizzato al compimento di una missione. Questo è il senso, profondamente liberazionista, dell'opzione religiosa di Cardenal. Da questa presa di posizione, che lo distanzia profondamente dai suoi ispiratori poetici, soprattutto da Ezra Pound, dipende l'antielitarismo della poetica di Cardenal. Con ciò s'intende l'impiego di un lessico semplificato, a volte colloquiale, popolare, scarsamente aggettivato e disposto secondo una elementare, esigua subordinazione a cui si aggiunge l'intromissione dei più disparati registri linguistici e codici comunicativi. In questo senso, leggiamo anche l'intrusione del linguaggio scientifico-tecnologico nella poesia, con un significato squisitamente mistico. La più grande difficoltà del mistico di ogni tempo è infatti quella comunicativa: in prima istanza, con Dio, in seconda istanza, con gli uomini con i quali vuole condividere, con scopi sempre e comunque didattici, la sua esperienza. All'ineffabilità Cardenal tenta una risposta. Abbiamo rilevato due canali di comunicazione con Dio: uno contemplativo e analogico, tramite l'osservazione della natura e uno mistico, che si esprime sempre per via uditiva, essendo fallace quella visiva. Quindi Dio ha una voce, chiama, e l'uomo lo cerca, invocandolo. Alla difficoltà di esprimere tale relazione con il linguaggio, Cardenal risponde esplorando nuove frontiere lessicali e trova nuove metafore della comunicazione mistica, introducendo termini e immagini che vengono dallo sviluppo tecnologico del suo tempo. In questa fase è egemone il simbolo del telefono.¹⁷¹

Oltre al piano lessicale ci è apparso essenziale quello sintattico. Cardenal opera un attento lavoro di strutturazione del suo "manufatto". Da scultore, qual è, dedica molta

¹⁷⁰ Intervista a Cardenal riportata in Paul Borgeson, *op.cit.*, p. 143.

¹⁷¹ M. Mc Luhan scrive in proposito: "Gli artisti sono sempre i primi a scoprire il modo con il quale un *mass medium* può usare e sprigionare il potere di un altro" Da *Gli strumenti del comunicare* (1964), tradotto in italiano da Ettore Capriolo (Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 64)

energia a modellare e montare i pezzi delle sue poesie, che spesso sono costruzioni sapienti, montaggi o addirittura collage di materiali anche eterogenei.

Abbiamo visto, in tutta l'opera, come debba essere il tema a determinare la forma. Possiamo ora illustrare questa convinzione del poeta. Ci sono componimenti in cui il tema determina il ritmo (per esempio per dare espressione all'affanno in contrapposizione alla pace dell'affidarsi a Dio); casi in cui il tema detta la struttura, creando parallelismi e antitesi (espressi per via lessicale o grammaticale), snodi, incipit e "aguijones". Il tema determina, inoltre, l'aspetto grafico, (come nelle disposizioni 'a cascata', nella definizione delle strofe, nell'uso delle maiuscole e della punteggiatura) e l'uso di figure ed effetti che incidono su diversi ambiti sensoriali. La sintassi delle poesie di Cardenal merita un'attenzione particolare. A una prima analisi si statuisce che questa si fa sempre più primitiva dopo *Gethsemani, Ky.*, essendo quasi esclusivamente paratattica (abbiamo rilevato in molteplici occasioni quanto spesso sia disarticolata, proprio in questo senso). Alla luce di un'analisi più accurata ricaviamo, invece, che il ruolo di mettere in relazione le frasi è semplicemente demandato ad altro. Non è la sintassi tradizionale che determina le articolazioni del pensiero cardenaliano e lo snodarsi della sua poetica, bensì la disposizione delle parole nello spazio visivo e la fitta rete di ripetizioni e concatenazioni presenti all'interno del testo. E' centrale in questo senso l'uso dell' "encabalgamiento en cascada", al quale abbiamo dedicato ampio spazio.

Possiamo concludere col mettere in evidenza come si sia andato sempre più accentuando, nella poesia di Cardenal da *Gethsemani, Ky.* al *Cántico Cósmico*, il carattere di sperimentazione post-modernista: è evidente tanto negli accorgimenti relativi alla strutturazione testuale, quanto nell'attenzione alla grafica e nella voglia di rinnovare il linguaggio. In questo processo la poetica di Cardenal non ha mai ignorato le tradizioni della quale è figlia, ma ne ha risemantizzato i contenuti ricollocandoli nel ventesimo secolo e plasmandoli in forme e significati nuovi.

B. PARTE SECONDA: LA POESIA MISTICA DI ERNESTO CARDENAL

He tenido lo que se conoce como “experiencias místicas”. Pongamos místicas entre comillas[...], algo parecido a experiencias “iluminativas”, mediante las cuales algo que nunca habíamos podido ver de repente lo vemos iluminarse gracias a una luz interior.¹⁷²

Con queste parole Cardenal ha descritto la sua esperienza mistica a Teófilo Cabestrero. All'amica Luce López-Baralt, docente dell'Università di Porto Rico e studiosa di letteratura mistica, alla quale si devono le prime considerazioni relative a questo particolare aspetto dell'opera cardenaliana, disse:

¿Y tú, que has estudiado a San Juan de la Cruz me lo preguntas? Sabes que no te las puedo describir. Es como explicar a un ciego el color azul.

Alla domanda della López-Baralt che chiedeva se fosse una sorta di intuizione rispose:

Es exactamente lo contrario: se trata de una certeza absoluta, de una experiencia que se vive al margen de nuestros sentidos y de nuestra razón; como si un nuevo órgano de percepción te naciera en esos momentos para percibir a niveles infinitos de conciencia.

Abbiamo già avuto modo di rilevare che nella poesia che Cardenal aveva scritto prima di *Cántico Cósmico* non apparivano menzioni esplicite alla sua esperienza mistica (mentre erano già presenti nella prosa). Nell'ultimo ventennio invece, forse avanti con gli anni e meno attivamente coinvolto nella vita politica del suo paese, il poeta si è dedicato più apertamente al versante intimistico della sua ricerca esistenziale e ha scelto di esprimerlo anche nella poesia. Ha avuto così inizio un lavoro attento e combattuto che lo ha fatto

¹⁷² Ernesto Cardenal, intervista a Teófilo Cabestrero in Teófilo Cabestrero, *Ministers of God, Ministers of the People*, New York, Orbis Books, Maryknoll, 1983, p.38.

scontrare contro l'ineffabilità che è parte costitutiva della sua esperienza; una fase di ricerca e di frustrazione verbale che gli ha fatto compiere quel processo che era già iniziato nella poesia precedente, trovare un linguaggio contemporaneo in grado di rappresentare il suo vissuto. E' uno degli aspetti più affascinanti della poesia di Cardenal, che finalmente abbandona retorica e autocompiacimento per vivere pienamente lo sforzo espressivo sommo: dire l'ineffabile.

La poesia mistica di Cardenal ha due tappe sin ora edite: alcune 'cantigas' del *Cántico Cósmico* e l'opera *Telescopio en la noche oscura*, interamente mistica.

Cardenal stesso considera dedicate all'esperienza mistica solo queste opere (oltre a *Vida en el amor*, che è in prosa), come esplicita nel dare lettura di alcune composizioni in un congresso di studi sulla letteratura mistica tenutosi ad Avila:

[*Telescopio en la noche oscura*] es mi poemario más reciente [...] y está dedicado íntegramente a la vida mística, como *Vida en el amor* y las cantigas finales del *Cántico Cósmico*.¹⁷³

Composte quasi contemporaneamente, tanto che alcune parti di *Telescopio* dovevano apparire nelle riedizioni di *Cántico*, le due opere hanno invece fisionomie ben distinte, che andremo ad analizzare in questa parte del lavoro.

I. La poesia cosmica

Nella poesia composta da Cardenal a partire da *Oración* e fino al *Cántico Cósmico* erano già apparsi toni profetici e di visione (si pensi ad *Apocalipsis* e a *Oráculo sobre Managua*¹⁷⁴). Non di rado questi avevano dato luogo a grandiose immagini poetiche dell'unione, che sono da leggersi come una tappa verso il tipo di visione mistica che verrà

¹⁷³ Ernesto Cardenal, "Lectura del poemario místico *Telescopio en la noche oscura*", in Luce López-Baralt e Lorenzo Piera (editores), *El sol a media noche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Trotta, 1996, p.53.

¹⁷⁴ Ernesto Cardenal, *Poesía Escogida*, Barcellona, Barral, 1975, pp. 207-250.

espressa nel *Cántico Cósmico*, con la rappresentazione astronomica del ritorno del creato all'unità iniziale, dissolta nel Big Bang, letta in una insolita chiave mistica.

Yo soy profundamente místico desde mi conversión religiosa. Antes lo era en germen, pero después fue mi vocación total y permeó toda mi poesía. Sucedió que no podía escribir poesía religiosa porque no tenía una teología adecuada.[...] Cuando Coronel leyó por primera vez *La Hora Cero*, me reclamó que no había ninguna mención religiosa. Mi contestación es que no había sabido cómo hacerlo. Y fue hasta en poemas de mi última época de Solentiname, donde empecé a tratar temas místicos y teológicos, con la Teología de la Liberación. Y en el *Cántico Cósmico* ya tenía esclarecida la forma de expresar el misticismo que yo siempre había querido expresar, con la unión de la Ciencia y la política, la Historia y todo el Cosmos. Ya se había hecho una unificación de Marxismo y Cristianismo. O Religión y Revolución. A mi me tocó unificar Ciencia y Poesía, que no se había hecho, y Misticismo y Ciencia, que tampoco se había hecho. Y Misticismo y Revolución, porque no solamente no hay contradicción entre Cristianismo y Revolución, sino tampoco hay contradicción entre Mística y Revolución. En este poema hay un conjunto de unificaciones, de Política con Religión, con las Ciencias y con la Mística y con la Historia y con la Etnología.¹⁷⁵

Cántico Cósmico si configura come un'opera estremamente eterogenea, aperta ed in divenire, come il cosmo. Comprende materiale multiforme (anche già edito) ed è passibile di modifiche e aggiunte. Per esempio parti di *Tocar el cielo* e di *Vuelos de Victoria*, tra cui la stessa *Visión mística de las letras FSLN*, entrano a far parte del materiale che forma la nebulosa del *Cántico*: sono ben cinquantuno le poesie edite in raccolte precedenti che entrano a fare parte del *Cántico*. María Ángeles Pastor Alonso, la definisce una 'summa poetica' in virtù di questo aspetto¹⁷⁶. Sono riproposte le composizioni con tema mistico o cosmologico, soprattutto le poesie che avevano trattato il tema dell'unione, come per *Condensaciones y visión de San José de Costa Rica*¹⁷⁷:

El amor: que encendió las estrellas...
El universo está hecho de unión.
 Universo en condensación
Condensación es unión, y es calor. (Amor)
El universo es amor.
Un electrón nunca quiere estar sólo.
Condensación, unión, esto son las estrellas.
La ley de gravedad

¹⁷⁵ Raquel Fernández, 'Cardenal habla de su *Cántico Cósmico*' en *Nuevo Amanecer Cultural*, 524, 4 de agosto de 1990, pp.1-2.

¹⁷⁶ L'analisi compare nella sua monografia *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal* (Huelva, Diputación Provincial, 1998, p.55)

¹⁷⁷ La poesía appare in *La santidad de la revolución*, Salamanca, Sigueme, 1976, alle pagine 73-80, e la ritroviamo in *Cántico Cósmico*, Madrid, Trotta, 1999, nella 'cantiga' 8, alle pagine 57-61.

che move 'l sole e l'altre stelle
es una atracción entre los cuerpos, y la atracción
se acelera cuando se acercan los cuerpos.

La citazione del canto XXXIII del Paradiso di Dante, ripresa per forzare un altro significato, si accompagna al peculiare gioco di analogie che fa corrispondere diversi piani della realtà in una stretta relazione in cui ognuna trasmette significati alle altre.

La poesia cosmica si impone in maniera magniloquente come visione e profezia, come iperbole del disegno di Dio per gli uomini di cui Cardenal si fa portavoce.

Senza dubbio avevamo riscontrato alcune caratteristiche della poesia cosmica anche negli ultimi *Salmos*, quelli di lode. L'evoluzione di questi spunti dà luogo ad una poetica del tutto particolare, la cui specificità si configura, a nostro avviso, secondo un doppio criterio: semantico e stilistico. La connotazione più evidente è senz'altro la pertinenza del lessico al campo semantico scientifico-astronomico; lo stile, invece, è quello dell'esteriorismo cardenaliano. Le sue caratteristiche essenziali sono la varietà di materiali che entrano a far parte della poesia, la forma prosastica, il fine didattico e l'estrema specificazione dei particolari.

La gran varietà di materiali che compongono il testo è riscontrabile lungo tutte le pagine dell'opera. Si è già detto dell'interpolazione di componimenti poetici già editi. Ad essi dobbiamo aggiungere frasi in lingue diverse, tra le quali la più rappresentata è l'inglese, non tanto con il fine di denuncia riscontrato nei salmi (al quale si può ricondurre solo il titolo della 'cantiga 21': 'Robber Barons'), quanto per dare veridicità alle citazioni delle parole del maestro, Thomas Merton (come alla pagina 296¹⁷⁸) o di altri (p. 197). Ma compaiono anche il francese (come a pagina 95), l'italiano (per citare Dante a pagina 210), il latino (a pagina 193), il portoghese (per citare Thiago de Mello, a pagina 218) e il tedesco (a pagina 294, in una citazione di Einstein); accanto a singole parole, tradotte (per esempio in ebraico a pagina 200 o in lingua uitoto, a pagina 153).¹⁷⁹

Appaiono forme testuali afferenti a linguaggi settoriali diversi, come quello pubblicitario (il preferito è sempre quello retorico delle agenzie di viaggio che vendono paradisi tropicali, come a pagina 112) e nomi di prodotti e negozi (pp. 42 o 45). Compaiono

¹⁷⁸ Le pagine che indico in questa sezione si riferiscono all'edizione Trotta del *Cántico Cósmico*, del 1999.

¹⁷⁹ Non si è tenuto conto, ovviamente, dei termini stranieri presenti nell'uso ispanico (come il 'sex-appeal' a pagina 372).

ancora definizioni enciclopediche (pagina 167), sigle, formule matematiche di solito intelligibili anche per i meno esperti (per esempio a pagina 171 ‘ $E=mc^2$ ’ e a pagina 301 ‘ H_2O ’), nomi scientifici latini (per esempio alla 236), titoli di poesie (pagina 249), libri (pagina 292) o film (pagina 183) e attori (Bogart a pagina 45), un epitaffio (a pagina 303), una nota bibliografica (a pagina 404), un articolo di giornale (a pagina 188), voci della gente del popolo (alle pagine 125 e 184), oltre a citazioni di parole di amici, studiosi, artisti dei generi più vari. Queste sono interessanti perché comprendono autocitazioni, citazioni rese riconoscibili dalle virgolette (per esempio alle pagine 249, 328, 343 o 401), o senza segni grafici che le distinguano (come a pagina 341 e in numerosissimi riferimenti biblici). E’ interessante la forma prosastica dell’opera, che ammette frequenti divagazioni sulla scia del pensiero in una sorta di monologo interiore. Allora ci sono salti espositivi (come alle pagine 215, 340 o 182 e 183, in cui si passa dalla notte di Solentiname alle luci degli astri, da lì alle teorie di Eddington, a Reagan, a Star Wars, al movimento pacifista). O curiosi cedimenti alla prosaicità del pensiero anche nelle sue vesti meno elevate:

“Conocí un amor como el flor de la pitahaya
que es flor de una sola noche.”
¿Donde oí esta canción? Ni recuerdo si era una canción.¹⁸⁰

Nel seguire il caos del pensiero (che per l’autore calca quello del cosmo) Cardenal inserisce aneddoti (i più comuni si riferiscono a viaggi o a racconti sui suoi ragazzi a Solentiname (soprattutto a quelli morti nella guerriglia, alle pagine 42, 88, 117, 137, 170, 182, 309, 356). Si riscontrano anche isolati versi *a lo divino* (come alla pagina 128 e nelle cantigas 41, 42 e 43) e riflessioni metapoetiche (alle pagine 44, 55, 123, 124, 110, 171, 185, 217, 291, 296, 354, 360, 408 e 409), cui dedicheremo un approfondimento in seguito.

L’altro tratto distintivo dell’opera è la fortissima connotazione didattica, evidente in versi epidittici in cui Cardenal si rivolge al lettore come discente¹⁸¹. Per comprenderlo meglio e focalizzarne le conseguenti scelte formali, è necessario chiarire l’obiettivo comunicativo di Cardenal (in base al quale, abbiamo imparato, si declina la sua poetica).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 360.

¹⁸¹ Evidente per esempio alle pagine 261: ‘¿Lo sabés vos?’ o alla 326: ‘Observe el alumno...’ (*Cántico Còsmico*, Madrid, Trotta, 1992)

I.1. Genesi ed eterogeneità del Cántico Cósmico

Il *Cántico Cósmico* si compone di quasi diciottomila versi, configurandosi come poesia unica e difficilmente classificabile in un genere. Si presenta come una sorta di *summa* scientifica, che ha per scopo divulgare conoscenze astronomiche, meccaniche e naturalistiche, ma è al contempo un'opera religiosa, in quanto il creato è, come è sempre stata la natura per Cardenal, correlativo oggettivo dell'ontologia divina. Delinea quindi un percorso gnoseologico e, vedremo, in molti tratti, mistico. Non si limita però a proporre la sua peculiare lettura cristiana (chardiniana, marxista e liberazionista) della vita, bensì presenta i molteplici volti delle cosmogonie e delle filosofie esistenziali delle culture primitive, soprattutto amerindiane¹⁸², di quelle del mondo classico¹⁸³, di filosofi e teologi di svariate epoche¹⁸⁴. Un percorso teosofico a tutto campo, quindi, nel tempo e nello spazio. Sono frequenti anche i richiami intertestuali o le esplicite citazioni di altri letterati, tra i quali spiccano Darío¹⁸⁵, Neruda¹⁸⁶, Martí¹⁸⁷, Roque Dalton¹⁸⁸ e Alfonso Cortés.¹⁸⁹

¹⁸² Si contano riferimenti ad una quarantina di culture 'primitive' sudamericane, nordamericane, africane e australiane nelle prime 42 'cantigas'. Solo nella 'cantiga' 43, in cui Cardenal ha il proposito esplicito di proporre una rassegna dei nomi e delle caratteristiche delle divinità in numerose culture primitive, se ne contano ben ottantotto (compresi quelli precedentemente citati).

¹⁸³ Delle culture greca e latina sono presenti trentacinque riferimenti espliciti. Il repertorio spazia da Platone a Pitagora (i cui nomi compaiono ciascuno sette volte), da Saffo ad Aristotele, da Plotino ad Anassimandro, da Cicerone a Omero. Come vedremo, una particolare concentrazione di riferimenti si trova nella Cantiga 42 (ben diciassette nomi).

¹⁸⁴ Oltre a quelli greci già menzionati, compaiono riferimenti a tredici scienziati. I nomi che ricorrono più spesso sono Einstein (dieci volte) e Newton (quattro). In campo teologico dominano i riferimenti alla spiritualità cristiana (sedici personalità citate, tra padri della chiesa, santi e teologi (anche eterodossi), tra i quali Sant'Agostino (cinque citazioni), Karl Barth, Meister Eckhart, Merton, Ian Hus, San Giovanni della Croce e Santa Teresa. Compaiono anche molti rappresentanti della spiritualità orientale, soprattutto zen ma anche induista e taoista (con rimandi a dieci religioni o personalità religiose). Dei dieci il più citato è Confucio (quattro volte). La spiritualità araba è, anch'essa, ben rappresentata, con nove riferimenti, soprattutto a rappresentanti del sufismo. Le Sacre Scritture compaiono citate esplicitamente o implicitamente almeno ventisei volte. I riferimenti più comuni sono ai Vangeli e a San Paolo. Oltre a questi il riferimento più curioso è quello al Vangelo apocrifo di Tommaso, citato ben otto volte.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp.43, 95, 171, 204, 406.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.32, 107

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 256, 300, 311, 356, 406. Sono numerosi anche gli altri citati, internazionali e nazionali, come Dante, Goethe, Quevedo, Cervantes, Lorca, Octvio Paz, Huidobro, Vargas Llosa, Camilo Torres Restrepo, Leonel Rugama, Chocano, Azarías Pallais e Galeano.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 93 e 338.

¹⁸⁹ Poeta nicaraguense considerato matto, del quale Cardenal è amico e la cui poetica, che definirei orfica, rivaluta con energia. Si vedano i riferimenti a lui nell'edizione citata del *Cántico*, alle pagine 249 (dove è riprodotto anche un pezzo di un suo componimento poetico), 293,296, 299.

E' curioso che a volte cita anche se stesso, come a pagina 298 in cui ripropone i versi-ritornello di *Canto Nacional*¹⁹⁰. Ma a testimonianza dell'ampiezza delle frontiere artistiche di Cardenal, compaiono anche pittori o musicisti, tra cui Chagal, Kandisky, Miró, Klee, Cezanne, Picasso, Beethoven e Bach.

Ha un enorme rilievo nell'opera anche l'aspetto storico, di denuncia dell'ingiustizia e di conferma del suo credo rivoluzionario. E' molto visibile dalle prime 'cantigas', fino alla 18 che ripropone *Vuelos de victoria* celebrando il successo della rivoluzione sandinista come compimento di parte del Regno dei Cieli. Poi sempre meno, solo sparute citazioni del Che, di Allende e Castro, di Mao e di Sandino¹⁹¹ (unico che ritorna anche nella 43). Sono vari riferimenti alla contemporaneità: i più numerosi sono relativi alla lotta sandinista¹⁹², ai racconti della guerra e ai suoi ragazzi morti¹⁹³, alla denuncia della politica estera americana e del neocolonialismo delle multinazionali¹⁹⁴, alla Chiesa conservatrice¹⁹⁵, alla seconda guerra mondiale e le bombe atomiche¹⁹⁶, ai problemi sociali, come i bambini di strada.¹⁹⁷

Y me dice Coronel
que en Nicaragua ahora un poema sin política
sería un poema capón¹⁹⁸.

Un compendio sul come intendere il mondo, Dio e l'uomo, con un marcato accento didattico, vivace negli accenni epidittici che apostrofano il lettore richiamandone l'attenzione. L'opera era inizialmente concepita come prosa e doveva avere il titolo '*La religión Cósmica*'.¹⁹⁹ Nel trasformarla in poesia Cardenal ha richiamato apertamente alcuni modelli, ma molti sono gli esempi che ha seguito nell'elaborare un progetto ambizioso come quello di *Cántico Cósmico*, summa di scienze, filosofia e religione. Come indicato dalla terminologia (soprattutto dalle scelte delle designazioni di 'cantiga' e 'cántico'), la sua fonte

¹⁹⁰ Non considero autocitazioni le interpolazioni di poesie già edite in versione integrale.

¹⁹¹ Augusto César Sandino è il più citato, lo troviamo alle pagine 87, 258, 320, 358, 407. E' l'unico nome che compare anche nelle ultime 'cantigas', di tema sempre più prettamente spirituale, segno di alta considerazione del valore morale delle sue riflessioni.

¹⁹² *Ibid.*, 'cantigas' 16, 17, 18.

¹⁹³ *Ibid.*, pp.122, 83.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp.220, 223, 187-189 e tutta la 'cantiga' 24 (191-208). Alle pagine 45,47, 48 si accusa soprattutto il commercio di armi.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 193 e 309.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp.210, 213, 275

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.66.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pagina 217 (Cantiga 26, versi 13, 105).

¹⁹⁹ María Ángeles Pastor Alonso, *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*, Huelva, Diputación Provincial, 1998, p.51

di ispirazione primaria è la *Divina Commedia* di Dante. Ma il background compositivo dell'opera, secondo l'attenta analisi di Maria Ángeles Pastor Alonso²⁰⁰, comprende anche il *De Rerum Natura* di Lucrezio, nonché il *Cantico dei Cantici*, il *Primer Sueño* di Sor Juana Inés de la Cruz, il *Canto General* di Neruda, e i *Cantos* di Ezra Pound. La cornice è certo strana per un discorso mistico, anche se gli aspetti didattici o propedeutici erano comuni a molte opere dei classici spagnoli, come quelle di Santa Teresa d'Avila, per esempio.

Il proposito, chiaro per il poeta fin dalla prima fase di raccolta dei materiali, era, quindi, quello di una summa scientifica, etnologica, religiosa, ma anche di una summa della sua poetica. Lui stesso dice:

Cántico Cósmico es una obra de treinta años de mi vida. La considero como la culminación de mi poesía. Durante todo estos años estuve recogiendo el material. Le fui dando su estructura en los últimos seis, siete años. La escritura del libro tardó unos cinco años.²⁰¹

Ma, fortunatamente, non è stata la sua ultima opera poetica e, forse, non sarà questo il suo testamento artistico. Nella Cantiga 42, la più intensa dell'opera come apice del percorso mistico, in uno dei numerosi rimandi metapoetici poco fa citati, il poeta dichiara un altro obiettivo del suo scrivere:

El propósito de mi Cántico es dar consuelo.
También para mi mismo este consuelo.
Tal vez más.²⁰²

Come avevamo notato nelle *Coplas*, la scrittura religiosa di Cardenal ha sempre una sfumatura di autoconvincimento, di autorassicurazione. Vuole consolarsi, persuadendosi che si è affidato ad un sistema certo, che anzi codifica e rivede continuamente, nel nome del quale dar senso alla sua vita e alle sue rinunce. E' un Cardenal molto diverso da quello tonante della poesia di denuncia, direi opposto; ed è lo stesso profilo umile e consapevole

²⁰⁰ *Ibid.*, p.62 e sgg.

²⁰¹ Raúl H. Mora, 'Vivimos en crisis, pero estamos en un universo que tiende cada vez más a la perfección', in *Nuevo Amanecer Cultural*, 596, 28 de diciembre 1991, p.6.

²⁰² Ernesto Cardenal, *Cántico Cósmico*, Madrid, Trotta, 1999, p.388 (Cantiga 42, verso numero 160).

della propria debolezza che ritroviamo nella poetica mistica e quasi fa scordare il Cardenal più amato dalla critica, quello politico e propagandistico.

La genesi dell'opera ed il suo essere frutto di una gestazione lunga fanno sì che la sua strutturazione appaia molto caotica. Sono 43 'cantigas', che vogliono tracciare l'evoluzione dell'universo dal Big Bang alla ricomposizione ideale in un punto omega che è l'unione di tutto nell'amore. L'universo confluisce infine in Dio stesso, invocato nell'ultima 'cantiga' con i nomi e i volti che gli attribuiscono le più svariate tradizioni religiose. La più forte preoccupazione della comunicazione scientifica di Cardenal è di mostrare l'omotopia dell'universo, la splendida rispondenza analogica tra tutti gli elementi del creato, nei diversi ordini di grandezza: comportamenti universali uniscono stelle, uomini, animali, elementi biologici e chimici, in quanto rispondenti alla forma presa dall'amore divino (per cui il movimento dell'elettrone in un atomo è come un pianeta nel sistema solare, per esempio). Ma non è secondario il suo intento di sconfiggere filosoficamente la teoria della dicotomia tra materia e spirito e le conseguenti forme di condanna del corpo: in questa sfida la sua ancora scientifica e teologica è Teilhard de Chardin, con la teoria sulla santità della materia²⁰³. Mantenendo alta l'attenzione su questi punti procediamo nell'analisi, ripromettendoci di analizzarli approfonditamente in seguito.

E' necessario rilevare come l'opera rappresenti, sì, la storia evolutiva del cosmo, ma senza seguire un chiaro ordine diacronico, in quanto ventidue delle 'cantigas' iniziano con: 'En principio...'. Le ultime 'cantigas' rappresentano comunque la confluenza finale sul punto omega e l'apice del climax emotivo e tonale dell'opera, presentando il più intenso afflato mistico. Gli incipit più rappresentativi basteranno a capire l'approccio:

En el principio no había nada
ni espacio
ni tiempo²⁰⁴

La quarantesima testimonia la voglia di provocazione, mirata a scuotere menti 'benpensanti' suscitando una reazione per poi farla retrocedere con la spiegazione (posta, come al solito, tra parentesi e 'in cascata'):

²⁰³ Si veda in proposito l'introduzione al presente studio.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.9, *incipit* della cantiga 1.

“En el principio era el Tao
Y el Tao estaba en Dios.
Y el Tao era Dios...
Y el Tao se hizo carne y habitó entre nosotros.”
(Traducción del Evangelio al chino por el Dr. Wu)²⁰⁵

La seconda ‘cantiga’ si apre così:

En el principio
-antes del espacio tiempo-
Era la Palabra
Todo lo que es pues es verdad.
Poema.²⁰⁶

L’incipit evidentemente giovanneo della ‘cantiga’ 2, intitolata ‘La palabra’, ci dà anche modo di focalizzare l’aspetto creazionista²⁰⁷ della poesia cosmica.

Restando nella seconda ‘cantiga’, a pagina 21, rileviamo come Cardenal mette in luce il significato etimologico del termine ‘poema’ che restituisce una veste particolare all’atto della creazione poetica:

La creación es poema.
Poema, que es “creación” en griego y así
llama S. Pablo a la Creación de Dios, POIEMA,
como un poema de Omero decía el Padre Ángel.
Cada cosa es como un “como”.
Como un “como” en un poema de Huidobro.
Todo el cosmos cúpula.
Y toda cosa palabra
palabra de amor.
Sólo el amor revela,
pero vela lo que revela,
a solas revela,
a solas la amada y el amado
en soledad iluminada,
la noche de los amantes,
palabra que nunca pasa
mientras el agua pasa bajo los puentes

²⁰⁵ *Ibid.*, p.353, *incipit* della cantiga 40.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.19.

²⁰⁷ Sappiamo dalla prosa, e anche dalla citazione in *Cántico Cósmico* a pagina 21 dell’edizione Trotta, che riporto di seguito, che Cardenal conosce e stima la poetica di Huidobro.

1.2. Il creazionismo cardenaliano

Innanzitutto cogliamo dai versi riportati lo spunto per focalizzare l'aspetto creazionista della poetica di Cardenal, legittimati dall'esplicito riferimento a Huidobro ad usare questo termine.

Las cosas, no creadas por cálculo
Sino por la poesía.
Por el Poeta (“Creador”=POIÊTÊS)
Creador del POIEMA.
Con palabras finitas un sentido infinito.
Las cosas son palabras para quien las entienda²⁰⁹

Merton diceva che il creato è la parola di Dio. A ben vedere è il percorso inverso della comunicazione tra Dio e l'uomo mediata dalla natura che avevamo trovato in *Gethsemani*, quando abbiamo definito la realtà come correlativo oggettivo dell'ontologia divina. Se allora era il poeta che tentava di decifrare il codice espresso nella natura per comprendere il pensiero di Dio, nella poetica della creazione si confonde il ruolo del demiurgo che plasma il mondo con quello del poeta che vocalizza le cose, e in questo supremo atto creativo le fa vere, facendone sentire il suono. Si evince una interessante rispondenza tra la creazione poetica e la poetica della creazione. E l'etimologia offre a Cardenal la soluzione formale della splendida analogia del poeta come creatore e del 'poema' come creato.

In particolare nel *Cántico Cósmico* il 'poema' si confonde con il cosmo, possiamo dire che è il cosmo stesso, o che ne è correlativo oggettivo se si accetta la definizione. E' indubbiamente una relazione più intensa di una metafora o di un'analogia questa compenetrazione di realtà. Vediamo nelle interessantissime inserzioni metapoetiche la giustapposizione delle due entità ontologiche: l'opera e il cosmo.

¿El orden en este poema? No tiene orden
ni desorden.

²⁰⁹ *Ibidem*, versi 158-164.

Donde empieza la tierra y donde acaba.
Donde empieza y acaba una galaxia.
Nosotros: entre los electrones y las estrellas²¹⁰

Si evince chiaramente dal testo l'equiparazione della struttura dell'opera con quella del cosmo, in cui l'atto creativo del poeta è commisto dello spirito creatore di Dio

El problema de este poema es que cómo el universo
Se expanda indefinidamente
O colapse sobre sí mismo.²¹¹

Si rileva con evidenza la verbalizzazione delle cose, degli elementi del macro e del microcosmo come decrittazione del codice di comunicazione divina. I versi della 'cantiga' 2 che abbiamo citati e che sono la tavolozza dalla quale attingiamo spunti analitici, mettono bene in rilievo come sono le cose stesse ad avere un suono, a parlare.

Las cosas son palabras para quien las entienda²¹²

Es la Tierra quien canta en mí este Cántico Cósmico²¹³

Addirittura la verità stessa delle cose è determinata dalla loro verbalizzazione:

Toda cosa que es es verbal
Mentira es lo que no es.
Y toda cosa es secreto.
Oye el susurro de las cosas...²¹⁴

Ci si dischiude innanzi un altro tema fecondo: quello dell'approfondimento gnoseologico. Vediamo chiaramente rappresentata la stessa idea della percezione sensoriale che Cardenal aveva espresso nella poesia di *Gethsemani* ed in *Vida en el Amor*:

Quien tiene oídos para oír oiga.
Estamos rodeados de sonido.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 44, cantiga 2, versi 222-226.

²¹¹ *Ibid.*, p. 291, cantiga 34, versi 185-187.

²¹² *Ibid.*, p. 22 (cantiga 2, verso 163).

²¹³ *Ibid.*, p. 171 (cantiga 20, verso 272).

²¹⁴ *Ibid.*, p.22 (cantiga 2, versi 137-140).

Todo lo existente unido por el ritmo.
Jazz cósmico no caótico o cacofónico.
Armónico. Todo lo hizo cantando y el cosmos canta.
Cosmos como un disco oscuro que gira y canta
En la alta noche
O radio romántico que nos viene en el viento.
Toda cosa canta.²¹⁵

Ecco che ritorna il canale uditivo come privilegiato nella comunicazione. E torna anche l'inganno della comunicazione, rappresentato ancora con codici visivi, che può veicolare immagini veritiere, ma anche illudere con visioni fallaci. Teniamo presente lo splendido verso:

Sólo el amor revela,
pero vela lo que revela²¹⁶

Ed è sempre presente l'aspirazione che aveva rappresentato in *Gethsemani* con le allegorie della civetta e del pipistrello e che ora condivide con il laicissimo amico Roque Dalton riflettendo sulla morte:

“Lograremos ver en la oscuridad”
(Roque Dalton. En poema inconcluso)²¹⁷

1.3. Un misticismo scientifico

Leggiamo nella ‘cantiga’ 38: ‘El universo entero es alegórico’²¹⁸. Abbiamo visto come la compenetrazione di significati tra piani semantici diversi sia una delle ricchezze della forma di espressione di Ernesto Cardenal, secondo quanto abbiamo definito come correlazione oggettiva. Vogliamo ora completare queste osservazioni comprendendo come il *Cántico Cósmico* presenta il culmine dello sforzo unitivo di Cardenal per fondere scienza

²¹⁵ *Ibid.*, p.22 (cantiga 2, versi 149-158).

²¹⁶ *Ibid.* pp.21-22 (cantiga 2, versi 125-126)

²¹⁷ *Ibid.*, p.338. Il testo è contenuto nella cantiga 38, ai versi 153-154.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 341 (cantiga 38, vers0 261).

e misticismo, nella pratica e nel linguaggio. Riprendiamo solo una piccola parte dell'intervista precedentemente citata: "A mi me tocó unificar Ciencia y Poesía, que no se había hecho, y Misticismo y Ciencia, que tampoco se había hecho."²¹⁹ Sono, infatti, di carattere scientifico le osservazioni che Cardenal riporta (rispondendo al suo fine educativo); ma già mentre si esprimono suggeriscono letture su altri piani analogici. A volte il poeta le mette in luce, altre lascia sottintesi significati ulteriori, con un procedimento, in effetti, simile a quello parabolico dei Vangeli. Inoltre sappiamo che per Cardenal l'osservazione del creato ha sempre avuto (fin dalla poetica di *Gethsemani, Ky.*) lo scopo di decriptare lettere del creatore alle creature, scritte nell'amore della creazione.

Possiamo spingerci oltre seguendo un paio di affermazioni illuminanti contenute tra i versi del Cantico:

En un universo cognoscible
almenos en parte cognoscible.
La diversidad de la realidad
Y su unidad.
Todos los seres somos de la misma esencia,
Compuestos de las mismas partículas elementales.
Ahora los físicos hablan como los místicos.
"Soy hijo de la tierra y del Cielo Estrellado"²²⁰

Soffermando l'attenzione sul verso 'Ahora los físicos hablan como los místicos', comprendiamo quanto l'operazione di Cardenal sia ancor più ambiziosa, rispondendo alla sfida di unificare il linguaggio dell'umanità, unendo il parlare fisico a quello metafisico. La sfida di Cardenal è radicata nella sua cultura mistica, soprattutto in Teilhard de Chardin sul fronte cristiano e nella mistica sufi da quello musulmano, come si evidenzia nei versi seguenti.

Así cantaba Chelalu D-Din Rumí

"Basta decir aquí
Que la naturaleza pareciera estar forzando en la ciencia
El misticismo"²²¹

²¹⁹ Raquel Fernández, 'Cardenal habla de su *Cántico Cósmico*' en *Nuevo Amanecer Cultural*, 524, 4 de agosto de 1990, pp.1-2.

²²⁰ Ibid., pagina 41 (cantiga 6, versi 106-113).

²²¹ *Cántico Cósmico*, ed. cit., p. 44 (cantiga 6, versi 236-239).

Questa estrema peculiarità del linguaggio cardenaliano ci appare come un'eredità profonda della frequentazione con il linguaggio biblico. Carlo Maria Martini ha portato avanti un'opportuna riflessione su questo punto:

Non tardai a rendermi conto che il linguaggio della Bibbia era alquanto diverso dalle forme di espressione del mondo moderno; e incominciai a chiedermi in che modo quello biblico si ponesse in relazione con questi altri linguaggi parlati nella vita quotidiana [...] Ma il problema si avverte più acutamente quando cerchiamo di comprendere come il linguaggio biblico si rapporti alle diverse forme del linguaggio scientifico: quelle della matematica, della geometria, della fisica moderna, della biologia, dell'astrofisica, della meccanica quantistica e così via.[...]Ma, stando così le cose, le differenze di linguaggio tra le varie scienze non dipendono in primo luogo da un diverso modo di ragionare, bensì dalla diversità dei dati. Doveva essere possibile allora comparare i linguaggi, non tanto attraverso il loro contenuto, ma piuttosto prestando attenzione al modo in cui arrivano a determinate conclusioni.²²²

Ecco spiegata la possibilità di una conciliazione epistemologica dei diversi linguaggi, la cui base è nel tipo di ragionamento sotteso a ogni enunciato specifico. E' esattamente il procedimento analogico di Cardenal, quello che gli permette di cogliere in discipline e forme espressive diverse, se non antitetiche, un fraseggio in una lingua ulteriore, che rifletta il pensiero del creatore di ogni codice. Questo punto di fusione mi sembra raggiungere un'espressione altamente poetica nei versi che seguono, nella paradossale attribuzione dei sentimenti più profondi al livello più meccanico della materia:

No somos átomos tan sólo, o somos átomos
con una sed de ilusión infinita
 Átomos que se besaron bajo los álamos.
 De los álamos vengo,
Átomos, madre, que no quieren morir.²²³

Qui la leggerezza fonetica delle parole sdrucchiole veicola un'immagine straordinaria di poeticità di un elemento fisico. E leggiamo poco oltre:

(Cada vez más parecidas física y mística)

[...]

²²² Carlo Maria Martini, 'Il dialogo tra le religioni, in *La Repubblica*, martedì 13 giugno 2006, pp. 1e 21.

²²³ *Cántico Cósmico*, ed. cit., p. 54 (canta 7, versi 127-131).

Se dice que ninguna teoría explica por sí sola todo el mundo real,
 Salvo una basada en una partícula hipotética llamada...
 Pero yo te digo, muchacha, tu cabellera de ahora, tus ojos negros,
 Se comportan de una forma cooperativa,
 Obedecen a un plan determinado.
 Un “extraño elemento subjetivo en el mundo físico”, según Davies.
 O que el libre albedrío se inmiscuya en el micromundo.
 Una especie de dominio de la mente sobre la materia
 Y revaluar el concepto tradicional de realidad.
 Materia somos pero no toda materia
 A no ser que hablemos algo así como de materia espiritual.²²⁴

La chardiniana idea della santità della materia diviene ora come una cerniera in grado di ricomporre la frattura tra spirito e materia che si colloca alla radice della nostra civiltà occidentale. Cardenal, almeno nei suoi momenti più alti, riesce a coniugare felicemente microcosmo, individuo e macrocosmo, in un dialogo di amore dettato dalla sua passione entusiastica per il creato.

1.4. Il piano evolutivo

In tutto il cantico la concezione del tempo è singolare. Ricalca quello dell’evoluzione del cosmo e si ripropone in maniera ciclica nell’alternanza giorno-notte e delle stagioni, oltre che nel ritornare analogico delle circostanze storiche. Ma risponde al disegno di Dio ed al suo piano di salvezza. Conosce un inizio, che è al contempo il ‘big bang’ e lo scatenarsi dell’amore come forza creatrice (nello spirito di conciliazione tra scienza e fede che è tra gli obiettivi culturali del poeta). L’inizio è ancora associato con il vuoto,²²⁵ con il ‘Nada’,²²⁶ o con il caos.²²⁷ Abbiamo incontrato già alcune aperture delle ‘cantigas che si riferivano all’inizio del cosmo. In apertura della cantiga 13 troviamo:

En principio estaba el gran abuelo
 que no tiene ni principio ni fin²²⁸

²²⁴ *Ibidem*, versi 136 e da 145 a 155.

²²⁵ Nell’edizione sin ora citata alle pagine 170, 209, 212.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 9, 25, 177, 287.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 177, 323.

²²⁸ *Ibid.*, p. 91.

A sottolineare con linguaggio primitivista la dimensione atemporale del cosmo prima del 'big bang'.

Tutto il cantico, come l'universo, si evolve verso il compimento del disegno divino. Serve qualcuno che sappia guidare il cosmo verso la sua realizzazione e salvezza: è l'uomo nuovo, che è il Cristo:

Dar la otra mejilla sí. Pero sentir como en la propia
La bofetada a otra mejilla. ¿Y quién amó a muchos
Aun sin conocerlos y dió la vida por ellos?

(Algo nuevo

El hombre nuevo. Si no no sería nuevo
El hombre nuevo.)²²⁹

E la Cantiga 39, dedicata al Redentore con il titolo: "El deseado de las naciones" (De los pueblos' si configura come un inno all'"Hombre nuevo', connotato da riferimenti paolini, come annunciato nei classici greci e nelle mitologie.²³⁰ Ma è tra le prerogative dell'"hombre nuevo que va a nacer' anche saper saper leggere i segni dei tempi e levare la sua voce profetica: come il poeta.

El poeta es profeta, vaticinador,
como los monos congos que aúllan cuando va a llover.²³¹

L'analogia dell'universo con una ragazza in età prepuberale, chiave per Cardenal della lettura del suo tempo, nasce in lui grazie a una chiacchierata da un sacerdote socialista cileno, Padre Cortés; a lui si deve anche la visione del ruolo escatologico del poeta-profeta:

La niña de 12 años se siente independiente.
En aquel hotelito de Santiago de Chile.
Entró el P.Cortés, religioso del MIR; armado
y semiclandestino aunque era cuando Allende.
Cree que puede vivir sola la niña de 12 años
me dice él en aquel hotelito modesto,
explicándome el ateísmo.
Ya dejó las muñecas pero todavía no es una mujer.
Un día madurará su cuerpo y se sentirá incompleta.
Es cuando vendrá el Esposo.

²²⁹ *Ibid.*, p.159

²³⁰ *Ibid.*, pp. 43-351.

²³¹ *Ibid.*, p. 158.

Ahora no hay que perturbarla.
Conviene hablarle alguna vez de su futura unión
" para que no crezca egoísta, o se haga lesbiana
o sintiéndose sola se suicide.
Los contemplativos son células sexuales del cuerpo de la niña
que ya maduraron.

En el hotelito de Santiago de Chile.

[...]

Lo prioritario: que la niña se desarrolle

Lo prioritario es la Revolución

[...]

Algunas células sexuales maduran antes,

Sienten antes la necesidad del unión

El eremitaño es también revolucionario.²³²

Il punto omega, invece, da il titolo alla ‘cantiga 43, l’ultima del cantico. Come abbiamo potuto vedere nella citazione precedente una delle sue accezioni è la rivoluzione. Infatti la realizzazione della rivoluzione è per il Cardenal marxista e liberazionista, la venuta del Regno dei cieli. E’ appunto frutto della lettura liberazionista della fede la sua determinazione nel lottare per la realizzazione storica delle promesse del Cristo. Così, per esempio, alcune riletture ‘cosmiche’ del Padre Nostro lo trasformano in: ‘Venga el cielo a la tierra’²³³ o ‘Vénganos tu cielo’²³⁴, e spesso i due elementi si compenetrano confrontandosi con pari dignità: ‘Lugar común es que el cielo es más importante que la tierra’²³⁵ o ‘El descubrimiento de la redondez es que la tierra está en los cielos’²³⁶ e ancora ‘Estamos en cielo y no lo sabemos’.²³⁷ Meritano un rilievo particolare i versi:

La revolución empezada en el corazón

Y que es la revolución conciente.

Utopía ciencia.

La Gran Armonía le llamó Mao.

El reino de los cielos en la tierra azul.

Una tierra para darnos hambre,

un cielo para mantener anhelos, sin saciarlos.²³⁸

²³² Nell’edizione Trotta, sin ora citata, alla pagine 358 e 359.

²³³ *Ibid.*, p. 167.

²³⁴ *Ibid.*, p. 168.

²³⁵ *Ibid.*, p. 331.

²³⁶ *Ibid.*, p. 336..

²³⁷ *Ibid.*, p. 341.

²³⁸ *Ibid.*, p. 337.

Ed il viaggio cosmico, dopo il rapido volo che conduce sempre ‘oltre’, ritorna al suo statico inizio. Il massimo della velocità coincide infine con il suo opposto. Il ‘nada’ atemporale dal quale tutto era iniziato.

1.5. I codici comunicativi del misticismo cosmico

Attingendo ancora dalla tavolozza della ‘cantiga’ 2 si evincono una serie di temi portanti per l’analisi della codificazione del dialogo mistico nella poetica cardenaliana. Li estrapoleremo dal testo per svilupparli lungo tutta l’opera e poi cedere il passo all’analisi sistematica delle ‘cantigas’ 41 e 42, che rappresentano il compimento del quadro evolutivo e del percorso mistico.

1.5.1. La notte, luogo della rivelazione

Iniziamo dal luogo dell’incontro per trovarci faccia a faccia con il nucleo simbolico più intenso delle poetiche mistiche di tutte le tradizioni: la notte. Richiamiamo rapidamente i versi della ‘cantiga’ 2:

en soledad iluminada,
 la noche de los amantes,
[...]
Sólo a solas se revela
 Sólo de noche en lugar secreto se desnuda.²⁴²

La notte è, evidentemente, un luogo emblematico, un luogo dello spirito.

²⁴² *Ibid.*, p.22 (cantiga 2, versi 130-131 e 142-243).

Amor, ciertamente fuera de este mundo sublunar²⁴³

Le sue caratteristiche iniziano a delinearsi: l'intimità, la solitudine e la segretezza. E' una sorta di 'locus amoenus', ma la sua amenità non ha più connotazioni bucoliche o esotiche: è, a volte, la vertigine dello spazio interstellare, in altri momenti semplicemente un letto. Comunque un luogo per pochi, privato, in cui l'amore degli amanti ha modo di esprimersi in effusioni. Come la 'cámara nupcial'²⁴⁴, luogo supremo dell'unione. Prendiamo immediatamente atto che Cardenal adopera tutta la tradizione mistica di descrizione del fatto metafisico dell'incontro con Dio, prendendo in prestito i termini ed i concetti dell'amore sensuale, e la rielabora in chiave erotica con il linguaggio diretto del suo tempo. Bergson sostenne (Cardenal ama citarlo) che non furono i mistici ad adottare il linguaggio dell'erotismo, ma l'erotismo a far suo il linguaggio mistico. E' un dato di fatto che l'ineffabilità del discorso mistico ha sempre trovato una forma di espressione in quello erotico. E già San Juan de la Cruz aveva usato toni eroticamente forti per il suo contesto sociale. Cardenal, seguendo la sua vocazione alla 'puesta al día', adatta anche il linguaggio mistico alla mutata sensibilità erotica della società in cui vive. Lo vedremo compiutamente nella 'cantiga' 42 e in *Telescopio en la Noche oscura*. Come in San Juan la notte si presenta con le sue due facce, quella oscura e quella luminosa. Nella citazione proposta l'aggettivo 'luminosa' è riferito per traslato alla solitudine. La notte dell'incontro si delinea sempre più come altra rispetto a quella lunga e oscura della spasmodica attesa della rivelazione, dei sospiri, come si evince anche dalla cantiga 37:

La noche es la que nos permite asomarnos al infinito.
La noche nuestra sombra,
El cono de sombra de la tierra en el mar de luz solar²⁴⁵

Domina qui una notte ben diversa dal triste logorio dell'ansia unitiva e della disperazione della solitudine. E' la notte 'luminosa' che costituisce la chance dell'incontro; è la notte 'scientificamente' consapevole della sua relatività. E' l'ombra della terra mentre la luce divina, l'amore, continua a dominare il cosmo. Ancora una volta la rassicurazione

²⁴³ *Ibid.*, p. 34.

²⁴⁴ Il termine ricomparirà nel testo a pagina 110.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.324.

arriva da una suggestione astronomica, nella quale il poeta riconosce un messaggio sulla maniera di operare di Dio. Come in apertura della ‘cantiga’ 20, che rileva la necessaria presenza della notte come conseguenza della relatività:

Un universo estático es imposible
por el hecho simple de que el cielo es negro de noche
La noche toda brillaría como la superficie de una estrella
[...]
Pero es oscura la noche
Y el universo ni infinito ni eterno.²⁴⁶

E’ la naturale alternanza dettata dal movimento, dall’espansione del cosmo. La stessa naturale ineluttabilità del ciclo di fine e inizio perpetuo della vita. La notte è, anzi, il luogo in cui le stelle sono visibili:

Noche y día brillan las estrellas, día y noche,
de día no las vemos.²⁴⁷

Ecco che ancora la scientificità dei dati sensibili rivela una prospettiva metafisica: quella della necessità del buio per rendere visibile la luce.

Y cuando los cosmonautas miren esta bola azul y rosa
lo que estarán mirando es tu luminosa tumba²⁴⁸ en la noche negra

Il buio fa vedere la luce della tomba del guerrigliero. L’aspetto più oscuro è messo in luce da altri versi, per esempio quelli in cui si ferma di fronte allo sconcertante vuoto della notte spaziale:

Pero la infinita noche negra
De las estrellas, con nuestra tierra llena de humanos que se aman²⁴⁹

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 165. Sono i versi 11-13 e 15-16 della cantiga 20.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 234.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 321.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 216.

O:

Sólo por sí mismo, en la Profunda Noche
Sonó la Primera Palabra,
Allí donde no había cielo ni tierra²⁵⁰

Qui, nella 'cantiga' 1, nella solennità della creazione sottolineata dalle maiuscole che descrivono l'unicità dei primi elementi, la notte è buia e espressione del vuoto. Però è lì che risuona la prima parola: maiuscola, quindi è lì che si compie il supremo atto creativo.

Resta lo sconcerto di fronte al mistero della notte, che rappresenta infine la domanda sulla presenza del male:

La pregunta de la humanidad es la del niño. ¿Por qué?
¿Por qué es negra la noche?²⁵¹

Anche altrove la notte sfugge al significato mistico per calarsi nella storia: allora rappresenta l'ingiustizia, la guerra e l'oppressione in contrapposizione all'alba della rivoluzione, altro nome della realizzazione del Regno dei cieli nella prospettiva liberazionista di Cardenal:

Todo esto desde antes estaba allí
pero una noche oscura lo cubría
y no se veía. La noche de las tentaciones.
Cada uno tenía su tentación.
Las tentaciones del falso amanecer que aún no podía ser.
El yacer en una cama en plena noche soñando que es el amanecer²⁵²

O in questo scorcio sull'attività guerrigliera:

El monte está ya sin las fieras en uniforme de camuflaje.
Los campesinos que vienen al otro lado duermen en el cuartel.
Cinco años fue la noche.²⁵³

²⁵⁰ *Ibid.*, p.11.

²⁵¹ *Ibid.*, p.250.

²⁵² *Ibid.*, p. 342.

²⁵³ *Ibid.*, p.137.

Su questo terreno si staglia la pienezza della notte mistica nella cantiga 42, che sarà oggetto di specifica analisi nei prossimi paragrafi.

Un'altra caratteristica della notte dell'incontro degli amanti nelle prime quaranta 'cantigas' è la sua dimensione fuori dal tempo:

palabra que nunca pasa
mientras el agua pasa bajo los puentes
y la luna despacio sobre las casa pasa²⁵⁴

L'armonia e l'espressività di questi versi descrivono l'eternità che ferma il tempo del luogo metafisico della notte dell'incontro. E' particolarmente suggestivo il movimento dei tre 'pasa': il 'nunca pasa' che ferma il tempo degli amanti, mentre passano l'acqua sotto di loro ed il cielo sopra di loro. E' un innaturale stop nella ciclicità dei ritmi della natura e del cosmo che evoca la grandiosità della promessa escatologica di Gesù: 'i cieli e la terra passeranno ma le mie parole non passeranno' (Mt. 24, 35; Mc. 13,31; Lc. 21,33). Come era il cosmo prima dell'avvio del tempo:

Una perpetua noche
Sólo la luz de los relámpagos y de las erupciones²⁵⁵

Alla pagina 34, dopo i versi mistici:

Ámame, y si soy nada,
seré un nada con tu belleza en ella refractada

compare:

Tu belleza te permite ser tirano.
Mirando en las noches estos mundos lejanos,
lejanos también en el pasado.
Estrellas del pasado. (Y el tempo
es distinto para cada una de ellas.)

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 22, versi 132-134 della cantiga 2.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.86.

Anche nel tempo domina la relatività, e la scienza supporta la lettura con il paradosso della visibilità di immagini cosmiche del passato dovuta alla limitata velocità della luce.

I.5.2. Gli amanti

Non ci stupisce ritrovare in *Cántico Cósmico* il ricorso al linguaggio erotico per definire l'incontro dell'anima con Dio, sia perché ne avevamo già trovato segno nella poesia precedente, sia in virtù dell'impronta sanjuanesca della poetica mistica di Cardenal, come una paternità intellettuale a cui aggiungere del proprio, conservando la gratitudine. Nei versi sopra citati era ben esplicito il riferimento. Ma lungo tutto lo sviluppo del Cántico sono presenti, a tratti, invocazioni mistiche, fraseggi di amanti, voci altre dal consueto 'io' lirico di Cardenal. Tali inserzioni mistiche sono sporadiche nel corso dell'opera e divengono sistematiche nelle 'cantigas 41 e 42', in corrispondenza con il crescere dell'enfasi estatica. La 'cantiga' 2 contiene il primo strale mistico che perfora il testo cardenaliano, quasi riprendendo un discorso interiore ininterrotto nel poeta, che ogni tanto sfora, esonda nella poesia:

Te repito, mi amor:
Yo soy tú y tú eres yo.
Yo soy: amor.

Cardenal si rivolge a Dio, che si connota da subito come suo 'Amado', rivendicando la loro consustanzialità. L'ultimo verso con i due punti crea anche l'anfibologia di 'io soy' quale nome di Dio. E' un gioco di identità espresso, ancora, in una figura grafica a specchio. Nel contesto che definirei saggistico del discorso cardenaliano si distacca nettamente un'espressione come questa, rivolta ad un 'Tú' che è chiaramente Dio ma non è mai stato nominato prima.

L'espressione mistica appare improvvisa come lo sono lungo tutta l'opera le uscite epidittiche verso il 'tú' del lettore. Nella 'cantiga' 5, al termine di un'appassionata lode alla

bellezza della natura, il pensiero e con esso la penna del poeta, sono rapiti nuovamente in un'espressione 'a lo divino':

Ámame, y si soy nada,
seré una nada con tu belleza en ella refractada.
Al fin y al cabo de la nada nació todo, nada vacía llena de toda ella,
de la urgencia de ser.
Amor ciertamente fuera de este mundo sublunar.
Con esta vocación de algunos de un amor sin cromosomas.
Tu belleza te permite ser tirano²⁵⁶

Ecco rappresentata la gioia dell'annichilimento mistico di fronte a Dio: è spiccatamente cardenaliana la dinamica scientifica del ragionamento in base al quale nobilita la sua nullità, traendo spunto dalla fisica; e la vuotezza del 'nada' attende di essere colmata dall'amore divino come nelle più classiche concezioni mistiche. E' un amore che vive l'estraniamento ('fuera de este mundo sublunar') ma che rifugge la 'platonicità', che rifugge la concezione immateriale della sua realizzazione. E si riprende quello che alcune tradizioni gli negano, la fisicità (un 'amor con cromosomas') dell'eros mistico. Siamo su uno dei punti caldi dell'espressione mistica cardenaliana. Come risultava forte il linguaggio erotico di San Juan de la Cruz ai suoi contemporanei, così risulterà intenso quello che incontreremo in Cardenal: ma, ancora una volta, non è che una 'puesta al día' dei codici erotici mistici con quelli del suo tempo, attivi in una società moderna.

Nei versi seguenti la necessaria materialità dell'eros divino è messa in relazione con il suo essere parte della realtà superontica, più vera dell'apparenza che la vista ci fa considerare concreta (ancora incarnata dal cinema, come antonomasia dell'effimero).

El deseo de un beso más real, más reales abrazos
No esos besos fugaces, irreales como de cine.
Que aunque pasen 1.000 años o 1.000 millones de años
El beso no pase, no pase el abrazo.
Amor sin reloj,
Que el minuterero del reloj no mida en minutos
Más allá de la muerte de los sistemas solares.
Y rotas, todas nuestras moléculas.²⁵⁷

²⁵⁶ *Ibid.*, p.34.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 355.

Da subito si mostra peculiare anche il tono di inaspettata confidenza con il quale Cardenal si rivolge a Dio. Anche questo atteggiamento particolare, che era già presente nell'autore, continuiamo a trovarlo lungo il testo del cantico.

Fui llamado a 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 galáxias²⁵⁸

Qui il rapporto tra gli amanti appare sotto una luce differente: Dio è rappresentato nella sua regalità alla quale obbedisce tutto il cosmo. Il poeta compie la sua volontà, e lo sottolinea con toni da guerriero medievale, in stridente contraddizione di tempo storico e di registro espositivo con l'idea del suo 'mandato' come compimento della rivoluzione. I versi sopra riprodotti ci permettono una riflessione sul meccanismo di citazione. Ne troviamo infatti una implicita, camuffata nel 'por lo que gira el planeta alrededor del sol'. E' uno dei gradi più alti di dissimulazione, ma la ricorrenza della citazione (esplicita) di Dante 'amor che move'l sol e l'altre stelle' ci fa capire che è all'amore che si riferisce anche il verso qui in analisi. Gli ultimi due versi, invece, presentano un'altra maniera di citare aggiungendo significati nuovi, molto comune in Cardenal. I versi in questione sono interessanti anche dal punto di vista contenutistico, nel loro ribadire la 'cosmicità' della sottomissione a Dio. Il riferimento intertestuale, anche senza virgolette, è di riconoscibilità immediata, essendo una frase del 'Padre Nostro'; ma Cardenal ne cambia inaspettatamente una parte, sostituendo a cielo e terra, pianeta e galassie. E' un meccanismo che permette di creare una reazione

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 128-129.

stupita nel lettore, facendogli rimettere in gioco la sua cultura pregressa, in contatto con il nuovo sistema di lettura della realtà proposto dall'invadente poeta.

En el principio fue el Amor.
¿Qué quiere decir que el amor consiste
En que Dios nos amó primero(1 Jn. 4,10)?
El macho suele tomar la iniciativa en las especies.
San Juan también dice:
Dios=Amor
O sea su esencia, SU ESENCIA, es tomar la iniciativa.
El ama desnuda en la noche al fin dice: ¡Cógeme!

Al encontrarte me encontré. Al encontrarme te encontré.
Mi yo donde Dios es dos.
Recostado en mi pecho esta noche,
Noche oscura, ¿no escuchás el ritmo de mi amor?
Estando dentro de mí
Desde que no era sino un huevo fertilizado,
Serie de instrucciones flotando en una cavidad del seno materno.
Hijo de mujer, y más antes
De ser unicelular. Como Mauriac
No hubo en mi adolescencia angustia que no prefiriera a Vos.
Catarata comprimida dentro un cable eléctrico²⁵⁹

In questo caso è la riflessione teologica a dare il 'la' per la divagazione 'a lo divino'. Acutamente Cardenal definisce anche i ruoli sessuali degli amanti, in cui Dio, maschile, prende l'iniziativa e l'anima, femminile, non può che attendere ansimante la sua presentazione. Una strategia grafica che ancora non avevamo incontrato sottolinea il termine 'esencia', salvandolo dal rischio di essere scorso senza la dovuta attenzione dal lettore. La notte è ancora il momento del desiderio struggente, in cui l'anima grida il suo 'Cógeme' Dall'imperativo rivolto a un 'Tú' (o più esattamente a un 'Vos' secondo il vivido eloquio di Cardenal che segue l'uso nicaraguense) muove l'innalzamento del tono poetico con la splendida rappresentazione a specchio della reciproca rivelazione ontologica. Ed ecco che si dipinge un'altra immagine della più classica 'cámara nupcial': qui il luogo è ancora più intimo e segreto, è l'intimo del poeta, abitato da Dio sin dai suoi inizi biologici. Si noti il senso forte dell'equivalenza yo/Dios espressa in virtù della compenetrazione di essenza (e teologicamente giustificata nei versi che seguono). E' artisticamente significativo il verso

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 294-295.

che lo segue, con il gioco di parole ‘yo-Dios- dos. Possiamo definire una sorta di uso insolitamente elevato del calembour, in chiave mistica.

Nell'intimità del poeta Dio è invitato ad ascoltare il ritmo del suo amore. Ora Dio si fa presente nella dimensione microcosmica, oltre a quella macrocosmica consueta, ed in questo avvolge pienamente il mistico inebriandolo. Nei momenti di maggiore intimità si fa riconoscibile anche un altro atteggiamento peculiare dell'approccio erotico di Cardenal: un tono piuttosto malizioso nell'indicare quanto a lungo lui avesse preferito a Dio tutto il resto, quasi a scatenarne la gelosia. Un atteggiamento che Cardenal stesso codifica definendo l'anima 'coqueta' nella poesia di *Telescopio en la noche oscura*, ancora più esplicita in questo senso.

I versi in analisi ci permettono di mettere in luce anche un altro aspetto di grande rilievo tra le caratteristiche essenziali dell'incontro degli amanti: l'intimità e la segretezza delle parole dette.

El cosmos.
Palabra secreta en la cámara nupcial
[...]
Y toda cosa es secreto.
Oye el susurro de las cosas...
Lo dicen, pero dicen en secreto.
Sólo a solas se revela
Sólo de noche en lugar secreto se desnuda.²⁶⁰

Merita attenzione anche l'atteggiamento psicologico dell'‘amada’, che abbiamo visto passiva e vereconda, modesta.

El cósmico rubor.
La naturaleza: tímida, vergonzosa.
Toda cosa te baja los ojos.
-Mi secreto es sólo para mi amado.²⁶¹

Nella ‘cantiga 18’ troviamo un passaggio interessante per come mette in luce la modestia dell'anima rispetto alla grandezza di Dio: come tipico dei mistici e degli asceti,

²⁶⁰ *Ibid.*, p.22.

²⁶¹ *Ibidem.*

mistiche. Il riferimento a brevi parti del testo poetico sarà sufficiente per entrare in questa nuova fase del cantico.

Nella 'cantiga' 40 risulta palpabile la pregnanza del contenuto teologico, esemplificabile nella riflessione sulla negazione della 'Nada'. Essa presenta, tuttavia, anche un evidente scopo logico nell'introdurre la fusione nel 'Todo'.

No hay ninguna nada.
Nada sale de la Nada
Ni nada vuelve a la nada
[...]
Unas bodas de todos y todas
Todas y todos
con el Todo²⁶⁴

Nei versi proposti è possibile cogliere la particolare strutturazione logica e visiva con la quale Cardenal sceglie di 'vestire' poeticamente un tema alto, frutto di una riflessione nella quale lo si avverte partecipe: risulta, infatti, concitata la negazione perentoria del nichilismo. La densità di strategie formali applicate in pochi versi è certo espressione di una centralità del tema nel programma comunicativo dell'autore. Si evidenziano le analogie e i rimandi sintattici, che hanno anche una chiara corrispondenza nel disegno grafico dei rientri sul margine sinistro, nei giochi di maiuscole e minuscole e nelle pesanti allitterazioni di 'n' e 't'.

Il passaggio oppositivo alla dimensione del 'Todo' permette a Cardenal di celebrare il tema dello sposalizio, che è centrale nelle ultime cantiche come momento supremo dell'unione. La sua prima presentazione lo definisce a partire dalla cosmologia e dalla speculazione scientifica, ma dai versi successivi le nozze si ricollocano nell'ambito dell'intimità delle creature e descrivono lo struggente desiderio di unione, il tema dell' 'anhelo'. L'impianto dottrinale è quello di una lettura escatologica della storia, che Cardenal aveva già presenta al lettore mimetizzandosi dietro l'attribuzione della riflessione al Padre Cortés. La teoria è ripresa con buona forza espressiva nel momento dello sviluppo poetico del tema dell' 'anhelo', nei versi che si riportano qui di seguito, facendo presente al lettore che nel testo sono tutti nettamente contraddistinti da un netto spostamento a destra del margine grafico.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 353.

La muchacha está sola en esta fiesta.
Te espero, compañero.
Ven²⁶⁵

Altri motivi ispiratori dell'unione cosmica si trovano nel riferimento alle religioni orientali, tra le quali nel *Cántico Cósmico* è principe il Taoismo.

“Lo que produce la sombra, y produce la luz, es Tao”
Día y noche, macho y hembra, arriba y abajo
Yang el Cielo (masculino) y *Yin* la Tierra (femenina).
Ella boca arriba, mirando el cielo y él boca abajo, a la tierra²⁶⁶

La fusione degli opposti è qui connotata da toni erotici, in virtù dei quali tutto il creato diventa allegoria del coito cosmico dell'unione suprema.

1.7. La 'cantiga' 41: 'El cántico de los cánticos'

Da queste premesse muove la 'cantiga' 41. Il suo titolo è emblematico: 'El cántico de los cánticos'. Sembra che Cardenal di fronte al problema dell'espressione mistica cerchi appiglio in un terreno noto, e lo fa con l'allacciamento intertestuale al libro mistico delle sacre scritture, dal quale prende piede l'erotizzazione del linguaggio. È significativo che Cardenal non riproponga la traduzione tradizionale del titolo del Cantico di Salomone, 'Cantar de los Cantares', ma si riavvicini all'originale terminologia latina 'canticum', quasi tornando ad attingere anche verbalmente alla fonte della tradizione biblica e ecclesiastica.²⁶⁷ Nella lettura della 'cantiga' si nota immediatamente il cambiamento di struttura del testo, che assume connotazioni spiccatamente estatiche. I primi versi richiamano il punto 'alfa' del cosmo e della storia, fornendo una nuova rappresentazione dell'inizio del tempo ('comienzo definido en el tiempo/ comienzo definido del tiempo' dice Cardenal con bella densità espressiva). La luce inizia con l'atomo, secondo la singolare

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 354.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 357.

²⁶⁷ Il testo della 'cantiga' è riprodotto integralmente in appendice al presente studio, corredato di una numerazione dei versi assente in tutte le edizioni a me note dell'opera, ma fondamentale perchè il lettore si possa muovere agilmente in un testo poetico così insolitamente lungo.

lettura che permette di individuare nella formazione della particella, quasi vuota, l'inizio della trasparenza, quindi della possibilità per la luce di penetrare i corpi. L'amore diviene energia e inizia l'enorme dinamica unitiva che ha formato l'universo.

A questo punto si scorge il primo nucleo di interesse formale. I versi 45-49:

¿Y cómo todo lo físico salió del hidrógeno?
El hidrógeno engendró al helio
el helio engendró al carbono
el carbono engendró al oxígeno
etc.²⁶⁸

Ecco una trasposizione delle genealogie bibliche in un contesto scientifico, con ricorso a lessico specifico della chimica. All'enumerazione dei discendenti dei patriarchi Cardenal sostituisce la catena dell'evoluzione chimica degli elementi. Un ottimo esempio dell'operazione di riscrittura propria della poetica di Cardenal: l'inserimento di contenuti nuovi in strutture tradizionali e consolidate, per trasformarle in un nuovo sistema comunicativo. Il testo prosegue nella descrizione del processo unitivo quale tentativo di autocompletamento (lettura di memoria platonica).

Tal vez dos que estaban incompletas.
Y fueron una sola célula.
Tal vez simplemente chocaron por accidente
y se gustaron y se unieron ya para siempre²⁶⁹

E' chiaro che nei nuclei strutturali si concentra l'espressività linguistica. I versi qui proposti, per esempio, si servono di una serie di strategie formali che, combinate, concorrono alla trasmissione del contenuto. Vi si rintracciano, infatti, un'anafora, la disposizione grafica con spostamenti irregolari a destra dei margini testuali, e anche un raro esempio di isosillabismo dei due versi finali, con forte rima assonante. Tutto questo crea uno snodo nel testo dal quale il lettore non può prescindere.

1.7.1. L'erotismo

Il discorso poetico continua a seguire un ordine diacronico regolare presentando l'"invenzione del sesso", che si colloca subito come fulcro dell'attività creativa. Ancora

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 364.

²⁶⁹ Versi 56-59.

notiamo la definizione anche visuale dell'accoppiamento delle diverse specie animali. I versi che seguono sono infatti disposti sintatticamente e graficamente a specchio, per veicolare il senso della dualità del creato.

El picoteo delicado de las plumas sedosas del cuello de ella.
Misteriosos cambios físicos los hacen cortejarse.
Antenas ante antenas,
alas abrazadas a alas.
[...]
Ventre con vientre, entre-
lazadas las numerosas patas.
Las hormonas dan el mensaje que la primavera ha llegado.
Roce de una piel y una piel.
En la época de celo
fantásticas danzas de velos y abanicos
hacia adelante y hacia atrás,
y abren sus plumas como una flor,
abren sus picos.
El abrazo de las alas y el beso de los picos.²⁷⁰

Il linguaggio usato da Cardenal si configura chiaramente come erotico per tutte le forme di unione che hanno luogo nel cosmo. E sembrano avere pari dignità quelle degli animali, delle particelle chimiche, quelle degli astri, quelle degli uomini, come quella suprema dell'anima dell'uomo con Dio. La struttura stessa della 'cantiga' da questo punto assume una connotazione ternaria, conforme ai piani analogici dell'unione che Cardenal sceglie di portare avanti. Da ora tutto il componimento si organizza in tre parti, varie per lunghezza e articolazione ma sempre alternate e riconoscibili. Un primo nucleo tematico descrive, sempre con toni sensuali e appassionati, l'unione nel mondo animale; un secondo momento trasferisce gli stessi toni caldi alla descrizione di unioni del microcosmo chimico; il terzo piano analogico rappresenta con la riscrittura dell'ipertesto biblico del Cantico dei Cantici, il dialogo mistico tra amato e amata. La prima volta si passa dagli uccelli agli abissi marini. Quindi all'unione cellulare. Si rileva come non solo agli animali, ma anche agli elementi chimici o biologici sono attribuiti sentimenti propri dell'amore umano: ("prolongación ansiosa de protoplasma/ de la una hacia la otra,/ y se hacen una sola./Preocupadas antes sólo de procurarse alimento,/y ahora es la vehemencia

²⁷⁰ Si riportano due sezioni, la prima comprendente i versi 82-85, la seconda 94-103.

de la una hacia la otra "²⁷¹ o "También la sexualidad del átomo/ podríamos decir que el universo es sexo"²⁷², o ancora " Cuando se encuentran dos átomos de hidrógeno se abrazan como amantes"²⁷³). Il sensualismo si porta al suo estremo con la definizione delle unioni vegetali in chiave spiccatamente sessuale:

Penes y vaginas de las flores.²⁷⁴

[...]

pero más al centro los estambres con sus filamentos (falos)
en el centro, el pistilo con su estilo (órganos de mujer)
en lo más adentro, lo más interno de la flor.²⁷⁵

Las flores son sexos,
y un ciruelo diez mil sexos abiertos a la vez.²⁷⁶

Si assiste ad una sorta di personificazione, o di antropomorfizzazione di tutto il cosmo e di tutte le sue componenti. Il crescere dell'enfasi unitiva conduce, secondo la suddetta struttura triplice, al dialogo mistico. I toni e le forme sono esattamente calcati dall'intertesto biblico; ma, non ci stupisca, Cardenal non rinuncia ad un adattamento delle effusioni tra i sensuali amanti al contesto ambientale ed etnico centroamericano. Ecco che le piante e gli animali assumono le vivide connotazioni esterioriste delle singole specie presenti in Nicaragua, e gli stessi amanti sembrano muoversi in una selva tropicale con una fisionomia marcatamente indigena, con sensuali carnagioni scure, corpi tatuati e cavigliere.

- En mi cama de hojas de cocotero
mi amado des como el negro pez-ura
tatuado como el pescado negro de Ifaluk.²⁷⁷

-Perfumada con unguento de jengibre
dulce es nuestro encuentro debajo de las palmeras.
Yo te escogí entre todas las de la tribu.
Tu falda parece el plumaje del pájaro pa-i,
parece el plumaje de la oropéndola,
con pintura en tus mejillas
y pintura alrededor de tus ojos.

²⁷¹ Versi 120-124.

²⁷² Versi 233-234.

²⁷³ Verso 271.

²⁷⁴ Verso 165.

²⁷⁵ Versi 170-172.

²⁷⁶ Versi 217-218.

²⁷⁷ Versi 198-201.

Tu pelo aceitado y alisado con peine.
 Leche de coco me diste esa noche
 leche de coco.
 Mi piel en tu piel
 en tu piel morena con amuletos.
 Perfumados tus dedos como tamarindos.
 -Mi amado viene de noche
 a mi estera
 me estrecha contra él tatuaje de su pecho
 me aprieta con el tatuaje de su brazo.²⁷⁸

Anche il discorso degli amanti segue un percorso argomentativo chiaro. Infatti il primo flash configura una promessa di incontro ("Amado:/Nos abrazaremos bajo las ramas del pandano./Volveremos a comer manzana-rosa./ [...] Entre los saúcos amarillos te amaré."²⁷⁹) Quindi si trova l'invito:"ven a la aldea".²⁸⁰ Il terzo dialogo è quello riportato poco fa, in cui si descrive l'incontro con connotazioni di uno spiccato sensualismo tropicale.

Nella seconda delle parti dedicate alla natura si nota, grazie allo spostamento a destra di tre versi, un tema che abbiamo già presentato come essenziale e che si conferma tale anche per l'autore: il canale della comunicazione amorosa.

Se llaman de noche bajo la luna los melodiosos lobos.
 El saltamontes saca música de sus patas para la amada.
 El grillo macho avanza sus primeros pasitos,
 después es la primera estrofa de sus alas musicales.
 Las arañas tañen música con los hilos de su tela
 y otras veces es telegrafía amorosa.
 Peces abisales y cefalópodos
 intercambian señales sexuales
 con sus numerosos fotóforos.²⁸¹

La notte è ancora terreno fertile per l'unione. Il corteggiamento è dominato da messaggi uditivi ('llaman', 'música', 'estofas', 'musicales'), quindi compaiono le alternative tecnologiche: il termine 'telegrafía', assume il ruolo di strumento espressivo, forma per dire 'comunicazione', in maniera specifica sí, ma con un ruolo del tutto funzionale. Nella natura il

²⁷⁸ Versi 242-258.

²⁷⁹ Versi 128-130 e 143.

²⁸⁰ Mi riferisco ancora all'edizione Trotta già citata, alla pagina 367.

²⁸¹ Versi 155-164.

corrispettivo della comunicazione alternativa è riscontrabile nei curiosi processi sui quali Cardenal ci invita a soffermarci con il consueto accorgimento grafico.

I.7.2. Il coito

Nel procedere della 'cantiga' si configura un crescendo. Mi riferisco ad un aumento dell'intensità dell'espressione erotica accompagnato ed integrato da un aumento del ritmo della composizione, dovuto al salto più rapido da una fase analogica all'altra delle tre definite: natura, biologia o chimica, mistica. ('llenando el agua de huevos y de esperma'²⁸², "Piedra que ama' llamaron los chinos al imán'²⁸³ e ' Hay un impuso sexual en los infusorios /una anhelo de felicidad / reconocimiento del otro'²⁸⁴). Anche la parte mistica registra un aumento del pathos narrativo nei versi 292-308:

-Mi amada de piel perfumada
con el brillo del sol en sus bellos collares
en sus orejeras y nariguera de oro.
Sus chaquiras como las escamas del pez ka-hob.
Sus abrazos con brazaletes en la maleza.
Sus tobilleras tintinean entre las flores.
Lejos suenan los tambores de nuestra aldea.
Sus tobilleras como serpientes de mar
y tan lindos sus amuletos.
Lejos suenan los tambores.
-Mi amado
como un venado brincando buscando el agua.
Bajo el gran árbol de bo,
mi amor me besó.
¿Serán ésos
sus pasos suaves sobre hojas?
¿Serán esos?

Il ritmo rotto delle frasi descrive il respiro affannato proprio dell'attesa ansiogena. La coppia di versi in rima baciata rompe con una melodia da canzoncina popolare e introduce l'espressione della trepidazione, con l'iterazione del verso corto 'serán ésos?'. Si noti che la personificazione dell'anima è in attesa di segnali uditivi, come quelli dei passi sulle foglie.

²⁸² Verso 268.

²⁸³ Verso 273.

²⁸⁴ Versi 286-288.

Nell'arco di pochi versi (solo ventuno) si presenta la parte mistica successiva, secondo l'incalzante ritmo che si configura nel componimento. Tali ventuno versi sono dominati dal concetto dell'amore (la parola 'amor' e suoi derivativi si contano ben undici volte. E' un inno all'energia creatrice di tutte le dinamiche cosmiche. Questa volta si assiste ad un rapido monologo dell'amato, che risponde all'ansimare dell'amata descrivendone l'arrivo con connotazioni marcatamente indie:

-Su cuerpo todo pintado de signos
como una anguila de la laguna.
Viene envuelta en su manta de lindos dibujos
su manta pintada con tintura de cúrcuma.²⁸⁵

Altri ventuno versi per esaltare la dualità e riproporre analogie unitive; stavolta però, in ordine inverso, prima il microcosmo e poi il mondo vegetale con forte erotismo:

Polen que cae sobre el estigma húmedo
y por esa humedad se hincha
penetrando dentro, dentro del estigma,
dirigiéndose hacia el ovario, a un óvulo.²⁸⁶

Tornano le voci degli amanti che si cercano (notiamo ancora l'evidente analogia con la dinamica del *Cantico dei Cantici*):

-¿Adónde se fue la canoa de mi amado?
Sus adornos como las diademas del ave del paraíso.
-Vamos a los arrecifes a mirar los peces de colores
vamos a bañarnos en el agua clara de Vau-Aka
a mirar los peces de colores entre los corales.
En las nasas de junco cogeremos jaibas y langostas
y en los cocotales comeremos cocos.
-En la isla de Nusa
él arrimó su canoa.

Si ripropone nei versi sopra citati la coppia di versi brevi in pretérito perfecto. Segue una sequenza di descrizioni naturalistiche (ancora in ordine irregolare microcosmo, macrocosmo, microcosmo) piuttosto estesa ma intensa. Infatti si parla del codice Morse del colibrì (notare un altro tipo di comunicazione) e della gravità come suprema forza unitiva, nonché si

²⁸⁵ Versi 330-333.

²⁸⁶ Versi 352-355.

describe l'impollinazione con l'espressione: 'Calzar uno en el otro,/ tener así un contacto muy íntimo/ y después es la unión.'²⁸⁷ Ci si introduce alla promessa:

Yo te llevaré otra vez cuentas de colores
a la bocana del río.²⁸⁸

Solo undici versi di tema 'irregolare' rispetto allo schema tipico separano questa dalle prossime espressioni mistiche: una descrizione paesaggistica che poi entra nelle acque a raggiungere il fitoplancton, e una sulla storiografia scientifica di Plinio e Teofrasto. Ritroviamo uniti gli amanti, ma parla prima l'anima e Dio risponde:

-Sobre nosotros susurran las palmeras
y ella es como un collar de piedras lindas,
de perlas y piedras de colores.
Es como el ave wena de plumaje lujoso.
-Y yo me sonrío con mi amor.
Su olor de manzana-rosa.
Nos hemos amado bajo los mangos.
Oh amada bellos son tus ornamentos.²⁸⁹

I.7.3. L'ausencia'

Segue un lungo percorso tra le dimensioni galattiche, quelle microbiologiche e quelle animali, condotto con i consueti toni appassionati del linguaggio erotico – scientifico di Cardenal:

La Orquídea Abeja, *Ophrys apifera*, abre sus flores
antes que haya abejas hembras
para que el macho vuele con vano intento
de copular con ellas. Las aprieta, se mueve y mueve
rítmicamente y frenéticamente
sin llegar a orgasmo. Frustrado
se abalanza sobre otra Orquídea Abeja
y así la fecunda, pero también sin orgasmo.
No hay tabú sexual en la naturaleza
ni hay "natural" ni "antinatural".²⁹⁰

²⁸⁷ Versi 401-403.

²⁸⁸ Versi 404-405.

²⁸⁹ Versi 417-425.

²⁹⁰ Versi 480-489.

Pero el protón es atraído por cierta partícula solamente.
¿Por qué?²⁹¹

I versi riproposti sono particolarmente curiosi per un paio di motivi: il primo è la vividezza del linguaggio erotico, il secondo è che per la prima volta non descrivono un'enfatica e soddisfacente unione, bensì una frustrazione che rende goffo e volgare il coito proposto. Ma anche questa situazione, non ideale, corrisponde al piano della natura che permette di fecondare un'altra pianta. Questo senso supremo della realtà naturale come espressione, non sempre immediatamente intelligibile, della realtà divina rispecchia il senso di affidamento assoluto all'imperscrutabile volontà del Creatore sul creato che Cardenal afferma. Forse non a caso, quindi, l'esempio di questa specie di orchidea prelude ad una delle domande che Cardenal si pone senza potervi dare risposta. E' una domanda volutamente molto aperta sul significato profondo di alcune predilezioni o scelte assolute, forse anche la sua opzione per Dio o quella di Dio per lui. Tutta questa riflessione è un esempio di come un dato scientifico può essere strumento anche linguistico di una meditazione metafisica. Anche qui mi sembra doveroso il riferimento alla filosofia orientale. Ma ogni parte della poesia che verte su temi naturalistici prelude ad un successivo frammento mistico:

-Tus collares de colmillos de animales
me lastiman.
Aceite de coco fragante en tus cabellos.
La arena de la bocana brillante bajo la luna
y los grillos cantando a las estrellas.
Él es miel en mi boca.
-Agua de coco y miel
tengo en la lengua.²⁹²

Anche questi versi mistici sono, a ben vedere, incentrati sul tema dell'ausencia. La descrizione non è più l'attesa palpitante o l'estasi del momento unitivo, bensì 'lástima', nostalgia di un dolce sapore in bocca. L'amato fa eco al messaggio rispondendo con un fraseggio improntato sul gusto. Dopo solo diciassette versi di descrizione di fiori coi petali

²⁹¹ Versi 490-491.

²⁹² Versi 528-536.

chiusi a proteggere il polline dalle intemperie si incontra un'altra espressione della mancanza:

-Las flores de la colina de Ha'ao
son como la espuma de la canoa de mi amado.
¿Cuándo volveremos a estar juntos,
y a oír el ave agula que canta tan lindo?
La espuma de su canoa como plumas de garza.
¡Si tu arrecife no estuviera tan lejos
tu arrecife de corales junto al mar!²⁹³

Sono pienamente umani i sentimenti attribuiti all'anima sola e desiderosa di incontrare di nuovo l'"Amado", anche nei particolari delle cose che lo ricordano, nell'impazienza di cui sono espressione la domanda retorica e l'esclamazione.

La 'cantiga' prosegue nella proclamazione della gravità come espressione del processo associativo, alias dell'amore. E racconta alcuni dei tipi di segnali amorosi che si mandano agli animali, dai colori alle 'canzoni' delle balene. E siamo di nuovo alla comunicazione tra gli amanti.

-Muchacha vestida como papagayo del bosque
yo desceñiré tu manta teñida
con mucho trabajo con muchos dibujos
y tan lindamente teñida.
Más bella que todas las otras mujeres
que danzan con collares de flores
entre las palmeras.
-Yo sé que tú me esperarás allá
bajo el árbol orovol y el árbol otsonol
de muchas ramas.²⁹⁴

La promessa dell'amato si spinge ad evocare un incontro intimo, in cui questi la desidera spogliare. L'amore divino è rappresentato in toni e con caratteristiche pienamente umane e del tutto fisiche. L'anima risponde nella fiducia che la farà aspettare il tempo necessario nella lussureggiante natura centroamericana.

Il dialogo continua nell'invito a un incontro:

-Vámonos a la bocana
a oír el cantar del mar en la costa.
Cogeremos cangrejos, cogeremos jaibas.

²⁹³ Versi 554-560.

²⁹⁴ Versi 606-615.

-Mi amada acostada en la costa como la luna nueva.
El perfume de las flores de cárdamo
junto a nosotros.²⁹⁵

I.7.4. Il corteggiamento

E' il turno di un lungo verseggiare di descrizioni e meditazioni. Sono rappresentati altri segnali del corteggiamento animale, prossemici e olfattivi soprattutto; ma nel parlare della 'funzione suprema' dell'accoppiamento compare il tema della morte. Cardenal lo aveva già affrontato nel corso dell'opera e sempre in relazione al sesso. Infatti la sua base argomentativa ne prevede la dipendenza dalla necessità di lasciare il posto al nuovo che nasce secondo le regole della natura e dell'evoluzione. L'affidarsi totalmente a Dio, regista cosmico, è ribadito ancora in un altro esempio di riscrittura che riporto:

El viento sopla donde quiere
y el polen nunca sabe adónde va.²⁹⁶

L'intertesto è chiaramente riconoscibile nel colloquio di Gesù con Nicodemo (Gv. 3, 8) . La sua riscrittura propone lo stesso concetto della frase di Gesù aggiungendo solo una sfumatura relativa alla fecondità del messaggio d'amore. La riscrittura usa qui riferimenti scientifici ma immediati per chiunque, calcando lo stile parabolico (analogico quindi) dell'espressione di Gesù.

Tra i fenomeni stilistici che si riscontrano nell'opera è necessario anche far presenti quei bruschi cambiamenti di 'tono' espressivo che creano insospettite cadute in momenti anche poeticamente alti. Ne troviamo qui un valido esempio:

El ave del paraíso: sus palacios fantásticos
hechos con conchas, ramitas, piedrecillas, flores,
papel de cigarrillos.²⁹⁷

²⁹⁵ Versi 645-650.

²⁹⁶ Versi 709-710.

²⁹⁷ Versi 676-678.

Il lungo passaggio descrittivo prelude a uno dei momenti più intensi del componimento dal punto di vista dell'espressione mistica. L'incontro sessuale degli amanti.

-La amada se abre
y el amado entra.
Alrededor las malezas espesas
y lejos rugen los tigres.
El árbol kruldombo está botando flores
y en él están cantando
el ave kinde y el ave wendo.
Rugen los tigres en celo.²⁹⁸

L'anfibologico 'celo' delle tigri (in calore e/o gelose degli amanti) mostra la natura intorno con toni molto più forti di quelli espressi sin ora in chiave estatica. Il ruggito suona violento nell'atmosfera forte dell'incontro, esplicito nei toni erotici.

La parte che segue avvia al finale della 'cantiga' presentando espressioni di amore animale concentrate sul messaggio olfattivo. Un insolito 'tiene que ser un día de sol' introduce poi a trenta versi dedicati alle api, come si intuisce sebbene queste non siano nominate. Si descrivono le migliaia di pretendenti che circondano la regina ed il suo volo verso la luce con uno solo di loro: quello che vedrà dall'alto il regno di fiori, ma a prezzo della morte descritta tra la vertigine e lo 'spasimo mortale dell'amore'. Una scena raccapricciante descritta con una capacità espressiva sopra le righe determinata da belle scelte lessicali. I versi contengono anche un riferimento al sapore di morte dei baci, che avevamo già incontrato nelle *Coplas a la muerte de Merton*, componimento centrato sul tema. Il sesso e la morte divengono in Cardenal compagni, come momenti supremi dell'esistenza e dell'evoluzione. L'interpretazione dello stacco, così estraneo al resto del componimento, almeno in apparenza, non è semplice. Vi si può forse ritrovare il senso della domanda precedentemente espressa sulla predilezione, la scelta di Dio per lui: una predilezione che per Cardenal è al contempo fonte di estasi e causa di morte al mondo²⁹⁹. Anche la sua prosa testimonia la ricorrenza di questo interrogativo nel pensiero di Cardenal, e lo troveremo espresso anche nella poesia di *Telescopio en la noche oscura*.³⁰⁰

²⁹⁸ Versi 721-728.

²⁹⁹ Cardenal ha più volte parlato del suo consegnarsi a Dio il 2 giugno del 1956 come una morte, sia in *Telescopio en la noche oscura* (per cui rimando al capitolo successivo), sia nelle autobiografie, come in *Vida Perdida*, Barcellona, Seix Barral, 1999 a pagina 107.

³⁰⁰ Leggiamo per esempio negli appunti di Gethsemani riportati in *Vida Perdida* (a pagina 225 dell'edizione citata): ' Es un milagro que yo esté aquí, cantando Maitines a la hora en que estaba en fiestas o en cantinas. Y todo mi grupo está a

Gli ultimi versi sono la descrizione di un coito cosmico in cui altre specie si uniscono sessualmente ad introdurre il tema delle nozze. Le presenta la citazione biblica del banchetto regale (Mt. 22, 2). Al banchetto che Cardenal annuncia sono invitate tutte le creature in un tripudio cosmico.

-Amada, tu vientre tiene olor a tierra recién abierta
y a tierra recién mojada.
-A surco recién mojado por mi amado.³⁰¹

Il dialogo degli amanti si riferisce al campo sensoriale olfattivo, come preannunciato dai segnali animali. La metafora erotica questa volta è quella tipica dell'aratura. Cardenal vi aggiunge la connotazione sensoriale forte con la ripetizione del 'mojado' che fa presente il liquido seminale. Seguono versi appassionati, un esclamativo, ed il culmine nel proclama:

Y la razón de todo ser:
un ser nace sólo de dos que se hacen uno.
El universo entero es una boda.

-Nuestros besos entre las mariposas
en un techo de helechos.
Tus muslos olorosos como la flor de ham-zah.
Tu cuerpo con jientas de colores destilando agua de coco.
Chupé tus pechos.
-Amado mío
el olor de tu semen como el de la flor lechosa del kassamano.³⁰²

Ancora gli elementi olfattivi risultano dominanti, quelli più forti nel ricordo. Si incrociano in questa fase, successiva all'atto sessuale, con suggestioni visive della bellezza del corpo dell'amante. L'amato ricorda baci e cosce, oltre ad esprimere l'incontrovertibile racconto di quanto accaduto nel 'chupé tus pechos'. L'amata ricorda l'odore dello sperma. Questa parte del dialogo amoroso concentra anche strategie evocative fonosimboliche nel ripetere il suono /k/ ai versi quarto e quinto e soprattutto il suono /ch/ ben cinque volte a enfatizzare la suzione.

Engendrados por esa ley
que también es la de los besos.

estas mismas horas en mesas de tragos. ¿Qué te hizo escogerme a mí, seleccionarme entre todos ellos?' I componimenti di *Telescopio* relativi al tema saranno analizzati (e trascritti) nel prossimo capitolo.

³⁰¹ Versi 850-852.

³⁰² Versi 872-882.

Pedazo de materia estelar,
un átomo tuyo es como un sistema solar, y tu cuerpo
como un sistema de galaxias con millones de soles.

La atracción. La atracción.
Los electrones giran dentro de los átomos,
los satélites giran alrededor de sus planetas,
los planetas alrededor de sus estrellas
y las estrellas de la galaxia alrededor
de un centro de gravedad común.
La gravedad que mueve al sol y las demás estrellas.³⁰³

L'encabalgamiento en cascada' esprime il movimento dialettico del cosmo nell'alternare le diverse dimensioni dell'esistenza toccate dalla poesia. La conclusione della 'cantiga' ricompone, infatti, tutti i piani analogici tra i quali Cardenal si è mosso nel corso del componimento e chiude nel tono alto della rivisitazione dantesca in cui la gravità, immagine dell'amore è il supremo potere di creazione. La 'Cantiga 41' si connota quindi come un esotico Cantico dei Cantici in cui l'amore di Dio per il mistico è circondato da tutti gli elementi del creato in un cosmico tripudio unitivo.

1.8. La 'cantiga' 42: l'unione

La penultima 'cantiga' costituisce l'apice dell'espressione mistica del Cántico. Il componimento presenta caratteristiche ben diverse da quello precedente entrando in maniera finalmente esplicita in dinamiche molto intime della vita contemplativa dell'autore del suo dialogo mistico con Dio. Già dal titolo è chiaro il debito a San Juan de la Cruz; si riconosce, anzi, un'evidente volontà di Cardenal di collocarsi nella sua preziosa scia, nella storia della mistica, tra tutti i grandi nomi ai quali fa costante riferimento.

1.8.1. Dire l'ineffabile

La 'cantiga', riportata integralmente in appendice, presenta un'enorme pregnanza di contenuti mistici, pertanto è opportuno rendere più flessibile la modalità analitica per calzare meglio lo studio critico.

³⁰³ Versi 883-894.

La prima considerazione suggerita dal testo è relativa alla volontà di Cardenal di rompere gli indugi espressivi e teologici per porsi di fronte al problema che è al centro di ogni espressione mistica: dire l'ineffabile. Quello che Michel de Certeau spiega con le eloquenti parole:

La spiritualità, almeno per quanto di essa si fa espressione, riconosce un articolarsi del linguaggio sull'«impossibile a dirsi», si situa dunque in quella linea di frontiera ove «ciò di cui non si può parlare» è ugualmente «ciò di cui non si può non parlare».³⁰⁴

I temi che sviluppa e anche le forme espressive con le quali cerca di avvicinare lo strumento della lingua poetica all'oggetto del suo discorso sono ora stranamente più comuni che mai a quelli della tradizione alla quale ha silenziosamente attinto lungo tutta la sua vita, coltivando lo studio e una formazione di tutto rispetto relativa alla storiografia della mistica.

Sin dai primi versi Cardenal si lancia impavido nel tentativo di definizione di Dio. Non può non farlo tramite il balbettio di affermazioni seguite dalle loro negazioni o antitesi, che lo accomuna a tutti i suoi predecessori. Lo sentiamo comporre espressioni brevi, frammentarie, contraddirsi, negare e affermare per tutti i primi ventuno versi:

Oculto y ambivalente.
Ni personal ni no personal.
No personal y personal.
¿Pero podría ser de otra forma que antropomórfico?
5 Cada uno de los dos
ya los dos.
Uno ya los dos, y
dos cada uno de los dos.
No es un confuso hoyo negro lleno de nada.
10 Cópula cósmica.
¿De qué otra manera que antropomórfico?
Como en los experimentos de la mecánica cuántica
la pregunta de Dios:
Es decir dependiendo de la pregunta
15 (¿onda o partícula?).
¿Es infinito? Es infinito pero no sólo eso.
Y si probáramos su existencia, si probáramos,
estaría más allá de esa prueba.
De matrimonio de lo grande y lo pequeño habló Eddington;
20 y para mí eso dice más de lo que él quiso decir.
¿De qué otra manera pues?

³⁰⁴ Michel De Certeau, "Histoire et mystique", in *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, XLVIII (1972), n.189, pp. 69-82; poi citato e tradotto nell'introduzione all'edizione italiana di *Fabula Mistica*, Bologna, Il Mulino, 1987, alla pagina 18.

La sintassi rotta si muove tra domande, affermazioni e negazioni in uno scomposto fluire del pensiero nel tentativo di circoscrivere l'oggetto. Lo stesso procedimento lo troviamo quintessenziato nei versi 62-64:

Se siente
y no se siente
se siente
pero es como que no se siente.

In proposito sono rilevanti anche i versi seguenti:

Para Pseudo-Dionisio es el cosmos y no lo es.
Todo lo que es
y nada de lo que es.
105 Igual que aquel:
"lo conozco e ignoro" (un babilonio)
o aquel
"generación sucede a generación
y siempre escondido" de un jeroglífico.
110 Junto al mar, Numenio, vio que era como mirar el mar azul
y allá muy lejos una barquita de pesca
un puntito apenas
uno no la ve, pero si mira bien, de pronto la ve
por un instante....
115 Peor lo de Erígena, que:
"puede llamarse sin impropiedad Nada".
El problema es que estando en todo está más allá de todo.³⁰⁵

Alla fine della 'cantiga' troviamo teorizzato il tema dell'ineffabilità in chiave etnologica:

Unkulunkulu, Unkulunkulu
de los amazulu del que dicen los amazulu: nadie, ni los jefes
295 pueden hablar de él en forma verdadera.³⁰⁶

Alla necessità espressiva frustrata dell'eloquio mistico Cardenal risponde anche con alcuni tentativi piuttosto riusciti di fornire un racconto, una descrizione, della sua esperienza mistica personale.

25 Yo tuve una cosa con él no es un concepto.
Su rostro en mi rostro
y ya cada uno no dos
sino un solo rostro.

³⁰⁵ Versi 102-118.

³⁰⁶ Versi 293-295.

Cuando exclamé aquella vez
vos sos Dios.³⁰⁷

In questo 'una cosa', che si definisce subito come materiale, si racchiude un procedimento retorico di premunizione, in cui Cardenal sembra voler difendere la verità del suo vissuto e la sua concretezza dinanzi ad obiezioni inesprese. Del resto è una prerogativa della mistica quella di avere un oggetto non verificabile e collocarsi sempre ad un filo dalla menzogna.³⁰⁸ Poi prova a definire quello che ha vissuto descrivendo un rispecchiamento di volti che poi si fondono in uno. Il linguaggio è ancora impacciato nello spiegarsi con la goffa ripetizione di 'rosto' al quarto verso. l'esclamazione finale, testimonianza di una forte enfasi sui contenuti, esprime la fase gnoseologica dello svelamento dell'identità dell'altro³⁰⁹. Anche qui si nota come a una particolare rilevanza del significato Cardenal faccia corrispondere un acuirsi dell'attenzione al significante: il verso di tre sillabe è un curioso omeoteleuto: Dio si rivela all'interno di uno scrigno di parole.

70 Algo dentro de mí, no en mi cuerpo sino más adentro
 es abrazado, abraza y es abrazado,
 unidos habiendo de algún modo dos en uno, dos uno,
 dulzura con dulzura, en una sola dulzura,
 goce del otro goce, los dos goces uno
 sin que nada se sienta sensiblemente conste:³¹⁰

Anche qui troviamo il linguaggio impacciato del tentativo di far aderire le parole ad un concetto inesprimibile: l'abbraccio è l'allegoria *in factis*³¹¹ della compenetrazione di due realtà ontologiche. L'intensità della rispondenza dell'amore incarnato nel gesto trova una sua modalità espressiva nella struttura ternaria dei versi: ('abrazo- abraza –abrazado'; 'dulzura' e 'goce' ripetuti tre volte). Si tenta anche la definizione del luogo corporeo dell'incontro, nel balbettio di quel 'dentro', corretto nel 'no en mi cuerpo sino más adentro' che lo forza ad un salto dimensionale, forse anche oltre la fisicità.

³⁰⁷ Versi 25-30.

³⁰⁸ Il tema è sviluppato con rigore in Michel de Certeau, *Fabula Mistica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 145. Cito solo la frase che più direttamente tocca il tema sopra esposto: '[Le 'parole mistiche'] ai destinatari cui mirano offrono sempre la possibilità di riconoscervi un mero inganno.'

³⁰⁹ Si noti che l'Altro, l'Amato, è considerato da Cardenal tanto familiare e vicino che gli si rivolge con il 'vos'.

³¹⁰ *Cántico Cósmico*, cantiga 42, versi 67-72.

³¹¹ Michel De Certeau, *op.cit.*, p.139.

I.8.2. *Le nozze*

Si propone al lettore una lettura del tema unitivo nei versi centrali del componimento. In quelli che seguono si sviluppa il tema del corteggiamento, la caccia che ha permesso la conquista dell'anima amata.

200 Pacientemente
 como el cazador
 y el pescador
 me esperaste
 y yo andaba lejos de vos.
205 Me esperaste muchos años.
 Años de mi alocada vida y aun antes de mi vida
 y antes de las montañas.
 Una vez yo estaba descuidado
 y cuando llegó el momento
210 como el cazador
 y el pescador
 fuiste rápido.³¹²

. L'Amato è colto nella maschilità del suo atteggiamento di conquista, accompagnata dalla tenacia di quell'aspettare lungo la vita, traslato nella storia. La rapidità dell'azione di caccia corrisponde alla brevità di versi rotti e netti, disposti in cascata.

 Aquel día me desposé con mi pueblo.
 Cierro los ojos
 y te acercas más
 en la noche de la nada,
220 qué bien conozco tu sabor
 y vos el mío,
 amado y amada, suspiros
 temblorosos como los de la orilla,
 caricia callada
 en la noche oscura de la nada.³¹³

Resistendo alla tentazione di soffermarci subito sulla 'notte oscura della nada' (cosa che avrà presto il suo momento) si sceglie ora di focalizzare due aspetti: il primo è la sovrapposizione dell'unione con Dio a quella con il suo popolo, per cui si definiscono una sorta di 'nozze mistiche liberazioniste'; la seconda è l'aspetto sensoriale. Qui nel momento

³¹² Versi 200-212.

³¹³ Versi 216-225.

supremo della compenetrazione mistica scompare la vista, che abbiamo imparato a conoscere nell'opera di Cardenal come fallace. Gli occhi chiusi sono il paradigma di questo passaggio: come nel cammino ascetico la rinuncia apre a nuove possibilità gnoseologiche, la scelta di chiudere gli occhi schiude immediatamente ad una nuova frontiera sensoriale, rappresentata dal gusto ('sabor') e dal tatto ('caricias'). Lo spiccato sensualismo di questi versi, racchiusi anche graficamente, quasi a protezione della loro intimità dalla loro circostanza spazio-temporale metafisica: la'noche oscura de la nada'.

Poco oltre è curiosa la presenza di una descrizione antitetica della frequentazione mistica: scompaiono tutti i toni carichi dello sforzo espressivo e della pregnanza contenutistica per sciogliersi nei toni popolari di una canzoncina amorosa:

250 Somos como esas dos palomitas de San Nicolás
que cuando una se corre
 la otra va detrás
y cuando ésta es la que huye
aquélla la sigue
255 pero nunca se aleja la una de la otra
 siempre están en pareja.
Cuando vos te me vas
 yo voy detrás de vos
y cuando yo soy quien me voy
260 vos vas detrás.
Somos como esas dos palomitas
de San Nicolás.³¹⁴

La funzione macrosintattica dell'inserzione è paragonabile a quella di un vivace interludio in cui stemperare la tensione narrativa, oltre che restituire connotazioni positive, di gioia e spensieratezza, alla frequentazione amorosa . Ma è molto presente nella composizione, anzi ne è dominante, la drammaticità espressa dalla solitudine e dal dolore dell'assenza.

1.8.3. En la noche oscura

Poco oltre si offre il lettore una poesia breve interpolata, che porta il titolo 'En donde se describe un instante de la noche oscura'. Qui la terminologia sanjuanista è utilizzata con funzione marcatamente referenziale. La poetica di San Juan è un riferimento obbligato, è il

³¹⁴ Versi 250-262.

nome dato a quella 'cosa' che Cardenal vuol descrivere in una precisa circostanza storico-letteraria e che si usa per indicare con chiarezza un contenuto mistico.

240 En la oscuridad, semidormido,
 mi cuerpo desnudo en la noche caliente de Managua
 pega contra la pared pulida
 y fresca como una piel
 y, despertado, en la oscuridad
 la pared me devuelve
 a mi soledad sin fin.

Una soledad que sólo terminará con la muerte.
Solo pero con el pueblo.³¹⁵

Qui si riconoscono le nozze con il popolo, ma il contesto esperienziale è testimonianza di un'altra fase della relazione mistica: la notte dell'attesa angosciosa e della solitudine. La freddezza della parete amplifica la solitudine in questo gioco di rimandi non corrisposti. Intorno i toni cupi, l'oscurità della notte mistica e il caldo della città. La veglia, la nudità, l'appiccicarsi della pelle, descrivono con corporeità sconcertante l'angoscia della solitudine; ancor più drammatica nel paragone con i toni caldi del momento unitivo. Un'altra solitudine è quella, meno drammatica, dello smarrimento nell'immensità del creato. La esprime l'insistente specificità dei riferimenti dell'esteriorismo cardenaliano.

155 Abro la ventana opaca de mi hotel y miro las estrellas,
 piso 20 del Caribe Hilton.
 Estoy solo en tu universo.³¹⁶

Un particolare così specifico, come la presente determinazione di luogo, crea l'effetto opposto di assolutizzare l'esperienza rendendola paradigmatica dell'inquietudine metafisica più comune: quella dello spaesamento del sentirsi piccoli nell'universo.

Ma il creato non cessa di essere il codice espressivo di Dio per eccellenza, anche le donne che rappresentano altrove una proposta antagonista a quella divina.

295 Veo tu sonrisa en el arco-iris
 o el iris de los ojos de una muchacha
 o las escamas iridiscentes de una machaca
 -machaca o sabalete de Solentiname-.
 [...]

³¹⁵ Versi 237-245.

³¹⁶ Versi 155-157.

Nuestro amor es triste.³¹⁷

L'ammissione drammatica della tristezza di fondo determinata dai lunghi periodi di 'noche oscura' ci guida nel grande tema mistico dell'assenza, anch'esso vividamente ritratto da Cardenal. Nei tentativi di definizione di Dio il tema è affrontato in una prospettiva attualizzata:

230 No está arriba, sino adelante,
presente en todo
pero tan ausente de todo
que es perfectamente racional
ser ateo.³¹⁸

Si conferma la coincidentia oppositorum che ammette l'equivalenza tra una forma metafisica di diluita presenza in tutto con una assenza, drammatica, da tutto quello che circonda l'uomo. E' profondamente mertoniana la notazione sull'ateismo: il maestro teologo infatti aveva più volte trattato il tema, dicendo di considerare un ateo o un agnostico più vicini a Dio in virtù del loro porsi domande e non accettare supinamente la tradizione facendone solo una serie di abitudini e smettendo di lasciarsi interrogare dalle Scritture.³¹⁹

Ves a través de él y no ves a él
como si no existe³²⁰

Anche nell'incontro con l'amato, proprio mentre si afferma la manifestazione dell'Altro, si pone in chiave drammatica la somiglianza dell'ontologia suprema di Dio con la sua negazione:

40 Pero a la vez aquella otra voz:
Entre Tú y yo hay un yo soy que me atormenta.
-Eso de abrir los brazos
y abrazo aire-.

¡Amada en la amada gran nada transformada!
Hasta hundirme, fundirme, confundirme.
Ser poseído y poseerte mi GRAN NADA
GRAN NADA amada.

³¹⁷ Versi 294-298 e 315.

³¹⁸ Versi 228-232.

³¹⁹ Nella vasta bibliografia dell'autore indico come referenza su questo tema *La contemplazione cristiana*, Magnano (BI), Qiqajon, 2001.

³²⁰ Versi 308-309.

45 Arrojado con toda mi fuerza a vos y no siento nada.
 Abrazo nada más mis dos brazos.
 Como la región oscura después de donde acaba el universo.³²¹

Sono molteplici gli spunti analitici offerti da questi versi. Innanzi tutto l'immagine dell'abbraccio dell'aria o dei soli 'mis dos brazos'. Si assiste ad una frustrazione anche nell'incontro, anche nel contatto, per l'intangibilità del soggetto amoroso.

1.8.4. Il problema ontologico

Il problema dell'assenza si legge, quindi, sulla base della riflessione sull'essenza degli amanti, la loro materia costitutiva. Cardenal ha sempre espresso il problema ontologico dell'incontro con meccanismi, anche formali, di rispecchiamento.

 Mirada mirada.
 Mirada mirando mirada.
 En Bagdad, o tal vez en Damasco
 aquel: ¡Oh, Tú, que eres yo!
35 Y también lo que al-Hallay exclama:
 Si lo ves a Él nos ves a los dos.³²²

Anche qui sono forti le consonanze con la poesia di San Juan; è particolarmente riuscita la figura di iterazione quadruplicata del termine mirada, con diverse funzioni grammaticali che la gravano di un significato anfibologico. Nel secondo verso il gerundio del verbo diviene fulcro del processo di rispecchiamento e determina anche il nuovo cambiamento di valore grammaticale del 'mirada' che diviene sostantivo.

Il riferimento alla tradizione mistica mediorientale suggerisce l'espressione della sorpresa per la comunanza ontologica. Si crea un gioco di corrispondenze e antitesi tra le ontologie dei due interlocutori.

La riflessione di Cardenal su questo punto muove, comunemente, dai versetti di Genesi 1,26: 'E Dio disse: "Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza." Vi è quindi una forma di Dio che appare antropomorfa proprio in virtù del teomorfismo dell'uomo. Una parte quindi, incontrabile e abbracciabile. Ma vi è

³²¹ Versi 37-47.

³²² Versi 31-36.

anche una somma diversità, che spesso prevale; per esempio, nella dimensione sensoriale che appare nell'uomo non sufficiente alla piena percezione di Dio.

Come in gran parte della tradizione giudeo-cristiana, Cardenal tenta una sua descrizione dell'incontro con la sovrapposizione all'immagine di Dio di quella della 'Nada'.

45 ¡Amada en la amada gran nada transformada!
 Hasta hundirme, fundirme, confundirme.
 Ser poseído y poseerte mi GRAN NADA
 GRAN NADA amada.
 Arrojado con toda mi fuerza a vos y no siento nada.
 Abrazo nada más mis dos brazos.
 Como la región oscura después de donde acaba el universo.

50 El ánimo puede conocer todo mas no a sí misma
 (esto es Meister Eckhart)
 pues no conoce sino por los sentidos
 y así no se conoce a sí misma, es sin idea de sí,
 nada desconoce más que a sí misma,
 y así es libre, inocente de sí . .
55 y así se le ruede unir Dios que es también puro y sin idea.
 (Maestro Eckhart del movimiento místico del Rin.)

60 Oh dos nadas del todo desnudadas
 el todo con la nada
 una nada en su todo transformada
 quedeme y olvideme
 dejando mi pasado
 entre los cuasares olvidado.³²³

Ancora l'omeoteleuto e i rimandi iterativi muovono i passi della dualità degli amanti con profonde eco sanjuaniste. I primi due versi sono infatti costituiti da due omeoteleuti su sillabe differenti. La maiuscola sul suono aperto della /a/ amplifica la dimensione del vuoto di Dio, che arriva, pochi versi dopo, a trovare una sua dicibilità in termini astronomici, in 'la región oscura pues de donde acaba el universo'.

La seconda delle strofe sopra citate individua invece una comunione ontologica tra le due 'essenze', nell'essere 'pure' e 'sin idea'. Una immacolata ignoranza di sé rende liberi i due amanti. Altrove si chiarisce anche il nodo concettuale dell'acquisizione di autocoscienza dell'uomo, proprio tramite l'incontro con se stesso e con il Dio che risiede al suo interno

³²³ Versi 41-61.

Que viniera,
que viniera donde mí y me cogiera,
que viniera.³²⁷

Altrove la certezza dell'amore di Dio permette di relativizzare la dimensione individuale e di porsi il problema ontologico dell'unione:

Si te ama más a ti que tú mismo
tu tú es superficial y él es tu profundo tú.
165 En el centro de nuestro ser no somos nosotros sino Otro,
Si el hierro de mi sangre es el mismo de los rieles,
mi calcio el de los acantilados,
¿dónde está Dios mío este yo mío que te ama?
Parte de tu ternura, yo lo siento,
170 son estas partículas que yo tengo.
Dulzura de saber que tú me hiciste.³²⁸
[...]
El que un día tú y yo nos acariciemos
como lo hacen con ojos cerrados, gimiendo, los amantes,
en un lugar infinito y una fecha eterna
180 pero tan real como decir esta noche a las 8.

Otra vez es de día en Solentiname
y canta en la ceiba mirando al cielo
con poca variación en su canción
compañía compañía compañía
185 *emparejémonos emparejémonos emparejémonos*
unión unión unión
y también canta
compasión compasión compasión
la misma canción cada día
190 el pájaro pidiendo su pareja.³²⁹

Si sottolinea la comunione del mistico con la materia dell'universo (la materia è rivalutata come santa nelle teorie chardiniane fatte proprie dal poeta). A un certo punto la ricerca mistica si fa bidirezionale, volta a Dio ma anche alla propria identità di amante, come espresso nel prezioso 'calembour' '¿dónde está Dios mío este yo mío que te ama?'

Ecco la struggente ansia di completamento che accomuna il mistico agli uccellini che cantano a Solentiname. E' curiosa la maniera di affidare ad un'onomatopea un contenuto forte: il canto degli uccelli diventa mimesi delle voci degli amanti. Non può

³²⁷ Versi 22-24.

³²⁸ Versi 162-171.

³²⁹ Versi 177-190.

essere che lo strumento espressivo dell'orecchio teso del contemplativo, pronto a decifrare il codice del creato con il quale Dio stesso gli parla. Ma va altresì segnalata l'espressione dell'evocazione dell'incontro in chiave sensuale come contrapposta alla concretezza del 'tan real como decir esta noche a las ocho'. I versi si muovono sul filo di lana teso tra reale ed irreale, onirico e storico, che è proprio della dialettica mistica.

195 Mirando una vez el lago
 donde está ahora el hotel Intercontinental de Managua:
 el lago levantado sobre los techos
 y las lanchas como flotando en el aire
 y sobre el lago las montañas azules
 y sobre las montañas el cielo azul.
 Agua y tierra de color de cielo.
 Y entonces fue que dije:
 ¿Pero a Vos cuándo te veré cara a cara?³³⁰

Anche qui è la contemplazione della natura che risveglia l'ansia unitiva. Altrove ritroviamo, invece, la trasposizione allegorica del mistico mentre vaga cercando l'amato (come nel Cantico dei Cantici):

 Ando buscando mi amante en el universo.³³¹

385 Uno que vaga solo por el cosmos,
 pero alguna vez nos uniremos Vos y yo,
 acontecimiento cósmico como
 cuando las dos primeras células se unieron
 en una las dos.³³²

Si osservi anche, come nel momento più alto di espressione dell'"anhelo" mistico si riscontra in Cardenal un'originale senso dell'uguaglianza con Dio che li fa amanti 'alla pari', non schiacciati uno dalla superiorità dell'altro. A Dio vengono così attribuite la stessa solitudine e la stessa ansia di completamento che il poeta avverte in se stesso:

85 Amor es el dolor de ser uno nada más
 y no dos (dos en una unión).
 Una mano en mi mano, que no sea mi mano...
 ... La boca que no es tu boca.
 Busco un amante en el universo.

³³⁰ Versi 191-199.

³³¹ Verso 119.

³³² Versi 382-386.

90 Lo siento que está en el universo como solo.
 Buscando amor Dios igual que yo.
 Por quien yo renuncié aquel día
 a una muchacha o dos.
 Aunque ya no lo serán así siguen siendo
 bellísimas para mí.
 95 Igual que como estaban la última vez.
 Renuncia de lo que es
 lo menos espiritual del alma, o
 lo más espiritual del cuerpo.
 Por ese instinto de estar uno unido con el Uno
 100 en quien todas las cosas divididas están unidas.
 Entregué mi bolsita de ilusiones, mi puñado de sueños.³³³

I.8.5. La rinuncia

Si è volutamente prolungata la citazione oltre il necessario per introdurre l'ultimo tema importante di questa 'cantiga', quello della rinuncia; nel caso specifico la rinuncia all'amore umano per quello divino. Se è vero che è caratteristica comune dei mistici quella di avere una perdita all'origine del loro radicamento in Dio³³⁴, nel caso di Cardenal la perdita di se stesso ha questo forte tratto della rinuncia all'erotismo femminile. Appare qui nella nostalgia della bellezza delle ragazze che ha amato.³³⁵ E' chiara in lui l'elaborazione di tale lutto in chiave di una rinuncia a tante bellezze per la bellezza suprema, che non deperisce (Cardenal avrà a definire Dio "muchacha de las muchachas" proprio in questo senso). La maturità del poeta gli fa pensare a questa sua rinuncia con la consapevolezza dello scarto tra le sue immagini mentali delle sue amanti sempre giovani e belle, e ritoccate col pennello della nostalgia, e la certezza che non lo sono più; c'è un delicato senso di rimpianto in quell'"entregué mi bolsita de ilusiones, mi puñado de sueños" nella forza della consapevole volontà di unione con l'Uno in cui si fondono tutte le cose. Luce López-Baralt³³⁶ enfatizza molto il valore della confessione della nostalgia di

³³³ Versi 84-101.

³³⁴ Si veda in proposito Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 40.

³³⁵ Da tutte le biografie, nonché dalle autobiografie, risulta una vita sentimentale intensa e sregolata, che ha colorito la gioventù del poeta (e la sua poesia) di forti passioni erotiche, oltre a quelle politiche che già erano principi del suo sentire.

³³⁶ Si veda in proposito l'introduzione a *Telescopio en la noche oscura* (Madrid, Trotta, 1993).

Cardenal. In ogni caso ha per noi molto valore la sincerità della sua testimonianza di vita e la forza con cui si sublima poeticamente. Uno dei suoi apici espressivi è nella cosiddetta 'Visión de Hamburgo', il racconto di una ragazza che Cardenal scambiò per una sua ex-fidanzata tra il pubblico di una conferenza.

pelo corto, despeinado un poco,
la de ojos color de uva moscatel
o 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
[..]
Pues sí, quien me iba a decir que estarías vos otra vez
la que Él, con mayúscula, arrancó de mis brazos,
la que yo solté para abrazar lo Invisible,
mi lindo ex-querubín que yo besé tanto pero no lo suficiente,
boca que bebí
[...]
mi linda muchacha , pillete, que yo abracé
en 'Las Piedrecitas' bajo las estrellas ¿te acordás?
que yo abracé con chaqueta de hombre,
la mía, te la había prestado por el frío,
a la cual yo cambié por Dios,
vendí por Dios ¿salí perdiendo?
Te cambié por tristeza³³⁷

L'ultimo tratto che è importante sottolineare è relativo ad un altro tentativo di aggirare il problema dell'afasia ricorrendo a tecniche orientali. Leggiamo:

El agua grita al sediento que la beba.
Toda cosa refleja trémula una perfección borrosa.
Diría: existe en cada ser
no como esencia sino causa de su existencia
si estos sonidos tienen algún sentido. Mejor
305 decir sencillamente:
la recia lluvia cae sobre el asfalto
y las gotas saltan como filigranas.
Ves a través de él y no ves a él
como si no existe.³³⁸

³³⁷ *Cántico Cósmico*, Cantiga 34, versi 412-447.

³³⁸ Cantiga 42, versi 300-309.

Infilato nel vicolo cieco della definizione di Dio, Cardenal tenta l'allegoria dell'acqua, poi cerca di adattare le parole ad uno scomodo contenuto nel bel verso 'toda cosa refleja trémula una perfección borrosa', che riesce ad esprimere un aspetto della relazione tra il creato e il creatore con l'ossimoro di una perfezione confusa, sfumata. Come qualcosa di perfetto, o nitido per restare nella sua simbologia, riflesso in uno specchio imperfetto. Ma, ancora insoddisfatto, frustrato nella necessità espressiva, prorompe in un condizionale, subito corretto con l'ipotetica 'si estos sonidos tienen algún sentido'. È la rappresentazione più cogliente dell'incapacità delle parole di aderire degnamente ad un soggetto ostico. Private della loro funzione restano suoni vuoti, che subito dopo essersi levati, si riabbattono frustrati, a terra, nel paradosso della loro vuotezza. A questo punto il dilemma, puramente linguistico, si risolve in una specie di 'haiku' (seppure solo per modalità espressiva e non per metrica). Una descrizione naturalistica apparentemente vuota di significato metafisico, che si scioglie nella descrizione di questa inquietante trasparenza, che lascia aperta la possibilità della non esistenza di Dio. è in scena un puro dramma della parola.

1.8.6. Omega.

La 'Cantiga' 43 è il culmine del *Cántico Cósmico*, come testimonia il suo titolo 'Omega'. Per noi, tuttavia, assume un interesse minore in quanto espressione etnologica della manifestazione della divinità, chiamata con tutti i nomi che i popoli più diversi gli hanno attribuito. Pertanto riportiamo solo la parte finale del componimento.

620 El Cántico no tiene fin.
 Es decir, el tema del poema no termina.
 un planeta de personas primero
 y después de super-personalización.
 Ahora la tendencia de la especie
 625 es la convergencia de todas sus tendencias.
 Todos a la misma convergencia.
 El sueño de todos los místicos, dice Chardin.
 Otra vez Chardin. Querido P. Ángel
 (a causa de cáncer en el páncreas ahora todo luz).
 630 "Luz sonora"
 dijo Alfonso.
 Y en otra parte:
 que Dios a Afrodita la soñó en palabras.

Si el poema es poco congruente
 635 su tema el cosmos es menos congruente.
 La fuerza de convergencia del universo hacia su centro
 es el amor.
 El que toda parte tiende al Todo
 éste es un *cliché* en mi poema
 640 pero es de Platón.
 Sería como en éxtasis, en su locura, cuando Alfonso dijo:
 "Aquí todo, hasta el tiempo, se hace espacio."
 Esto será hermético, pero no el hermetismo de Octavio Paz.
 ¡Centro de convergencia del universo,
 645 no me excluyas de tus besos y tus abrazos!
 Misterio de ser más el otro mientras más el mismo.
 Centro de centros, irradiando desde el centro de un sistema de centros
 como un punto solo. Punto Omega.
 Donde no cabe nada más junto.
 650 En nuestro ser más íntimo, más cerca de todos.
 Allí está nuestro fin,
 porque adonde vamos es de donde venimos,
 el principio.
 Habiendo tenido un origen común, dice Wells, nos uniremos
 655 en un destino común en un planetita entre las estrellas.
 Vénganos tu reino.
 Venga la revolución a toda la tierra.
 Hasta que revolución y tierra sean extraterrestres.
 ¿Una humanidad perfecta nada más -que no es poco-
 660 o que trascienda aun eso mismo?
 ¿Una sociedad de unidades planetarias?
 La conclusión de Simón Weil fue que está sujeto a sufrir
 todo aquello que es menos que el universo.
 Los huevos de arcilla hallados en Rusia y Suecia
 665 eran metáforas de la inmortalidad.
 O los muertos enterrados junto a las aguas, en el megalítico.
 Los zulúes asocian la culebra con la resurrección
 porque cambia de piel.

 El todo está entero en cada una de sus partes
 670 como lo han visto los místicos
 y no sólo la elite de los místicos.
 El todo en cada uno y cada uno en el todo.
 Unión que será el fruto del árbol de la vida.
 Colectividad de conciencias o conciencia colectiva
 675 o super-conciencia.
 Un destino extra-planetario.
 ¿Átomos espirituales?
 Hominización aun de la misma muerte
 en palabras del místico paleontólogo.
 680 Ya todo confundido con el Todo, y las personas con la Persona
 en un Todo que es Persona
 y Persona que es Amor.
 La materia era tan solo un tenue velo de tu rostro.

Trascendencia del universo visible.

685 Un cambio como cuando empezó la vida en la tierra:
una humanidad completamente etérea
(y todo el universo ha sido cambio desde el principio),
meros átomos en el espacio comunicándose por radiación,
y volviéndose por último, tal vez, completamente luz,
690 lo cual podría ser o bien el final o bien el principio...
Esto es Desmond Bernal en 1929.

¿Y qué vemos cuando miramos el cielo nocturno?
En la noche vemos simplemente la expansión del universo.
Galaxias y galaxias y más allá galaxias y más allá cuasares.
695 Y más atrás en el espacio no veríamos ni galaxias ni cuasares
sino un universo en que aún no se habría condensado nada
un muro oscuro, antes del instante en que el universo
se volvió transparente. Y más antes
¿qué veríamos finalmente?
700 Cuando no había nada.
En el principio...

Prevale qui l'aspetto narrativo su quello poetico: l'attenzione di Cardenal è, infatti, meno concentrata sull'espressione della forza del suo sentire, a vantaggio della risposta all'esigenza di dare compiutezza al racconto cosmologico, creando intorno all'immagine della luce la convergenza dei due punti alfa e omega, inizio e fine di tutto. Questi si presentano coincidenti, con la singolare chiusa che rimanda all'inizio della creazione e a quello del Cántico. Si conferma la volontà di Cardenal di riprodurre nella sua creazione il piano creazionistico ed evolutivo della Creazione maiuscola. Interessanti notazioni metapoetiche ci guidano ancora dietro le quinte della produzione poetica. Questa scelta determina però un calo del pathos dell'opera proprio in corrispondenza al suo apice. Contiamo una sola invocazione mistica, nella quale il poeta si rivolge a Dio come 'centro de convergencia de todo ser', immagine grandiosa ma lontana dalla passionalità della 'cantiga' precedente.

¡Centro de convergencia del universo,
no me excluyas de tus besos y tus abrazos!
Misterio de ser más el otro mientras más el mismo.³³⁹

Poco oltre Cardenal rivendica la forma di conoscenza metafisica del mistico come quella

³³⁹ Cantiga 43, versi 464-466.

reale, superiore alle altre:

El todo está entero en cada una de sus partes
como lo han visto los místicos
y no sólo la elite de los místicos.
El todo en cada uno y cada uno en el todo.³⁴⁰

Senza risparmiare una frecciata contro le categorizzazioni che fanno una gerarchia tra le esperienze mistiche (coerentemente all'opzione politica, qui ribadita, di contrarietà ad ogni elitismo).

¿Átomos espirituales?
[...]
La materia era tan solo un tenue velo de tu rostro.

Trascendencia del universo visible.³⁴¹

In questi versi ritroviamo una delle alchimie unitive più riuscite del sistema teologico-poetico di Cardenal, quella della fusione di due epistemologie apparentemente inconciliabili, come le scienze esatte e la materia più inesatta che sia stata fin ora teorizzata; tanto inesatta da non avere oggetto, o avere oggetto in un'assenza.

1.9. Risposte all'ineffabilità

Así cantaba Chelalu D-Din Rumi
"Basta decir aquí
que la naturaleza pareciera estar forzando en la ciencia
el misticismo"³⁴²

La natura a volte assume un'enorme forza espressiva ed è chiave d'accesso a realtà superontiche. Si evidenzia, tuttavia, un cambiamento nella sua funzione espressiva nell'opera di cardenal che assume un rilievo particolare nell'analisi del suo linguaggio.

³⁴⁰ Versi 669-672.

³⁴¹ Verso 677 e versi 683-684.

³⁴² *Ibid.*, p. 44, cantiga 6, versi 236-239.

Mentre, infatti, l'avevamo incontrata (in *Gethsemani, Ky.*, soprattutto), osservata da Cardenal come un codice da decifrare per conoscere qualcosa di Dio, ora appare in tutta la molteplicità degli esempi forniti, aggiungere prove retoriche alla dimostrazione della tesi di fondo della lettura dell'universo che il poeta ci vuole offrire. Si tratta di descrizioni non aliene da un'intensa poeticità, esprimono l'universalità dell'ansia unitiva nella rispondenza al piano evolutivo divino. Solo raramente assumono la pregnanza contenutistica di quello che abbiamo definito 'correlativo oggettivo' in termini linguistici, e che potremmo dire 'allegoria *in factis*', in termini teologici. In alcuni di questi casi, come quello analizzato poco fa, si riconosce il debito alla poesia giapponese.

La comunicazione con Dio passa ad un altro livello, data la comparsa di veri e propri versi mistici nell'opera. Abbiamo visto come Cardenal non intenda inventare un linguaggio nuovo: riprende pienamente la terminologia mistica definita dai suoi predecessori, soprattutto da quello che si può dire il suo maestro in quest'arte, San Juan de la Cruz. Del resto è quasi obbligato il ricorso alle categorie epistemologiche precostituite. Ci sono concetti mistici, che proprio per definizione sono 'ineffabili'. Categorie come la notte oscura e quella luminosa e l'allegoria erotica erano difficilmente eludibili per un concreto problema di connotazione verbale.³⁴³ Ma il linguaggio allegorico della tradizione non ha mai risolto il problema dell'espressione mistica. Di fronte all'afasia abbiamo visto un abile giocoliere del linguaggio come Cardenal balbettare, esprimersi a singhiozzo, dire e negare, cercare giri di parole, definire solo in negativo e ammettere apertamente la sua frustrazione espressiva. Non, però, prima di aver tentato modi originali di risolvere il problema.

Gli spunti più interessanti gli vengono dalla tecnologia. Continuano le rappresentazioni della comunicazione mistica tramite telefono, telegrafo, codici Morse, radiofonia. L'esempio più riuscito del fruttuoso ricorso di Cardenal a questo campo lessicale è il titolo della sua opera mistica per eccellenza, che stiamo per analizzare: *Telescopio en la noche oscura*. Un campo semantico attiguo regala altri spunti interessanti: quello dei linguaggi specifici di astronomia, chimica, biologia, fisica. Allora l'atomo diviene allegoria della coppia indissolubile con il suo elettrone che gira intorno al nucleo senza fuggire mai, gli ormoni sono i profeti che svegliano il corpo cosmico ricordandogli la sua vocazione all'accoppiamento. A ben vedere si tratta, ancora una volta di un fenomeno di

³⁴³ Michel de Certeau, *op.cit.*, pp. 136-141.

attualizzazione di linguaggi allegorici già presenti nel panorama del linguaggio teologico: si pensi solo all'affresco cosmologico agostiniano che ne dimostrava l'ordine e l'armonia. Qui l'entropia ha la meglio e il nuovo piano cosmologico corrisponde a una rappresentazione sociale più moderna, in cui l'armonica perfezione è sostituita dal caos, in cui l'amore di Dio sa far trovare ad ogni cosa il suo posto.

II. Telescopio en la noche oscura

Il filo rosso della lettura in chiave mistica dell'opera di Cardenal ci conduce ora di fronte a quello che lui stesso ha definito il suo 'poemario místico'. Si tratta di novantasette componimenti brevi, epigrammi o coplas, che rappresentano la sua relazione amorosa con Dio. Inizialmente dovevano entrare, secondo il progetto di Cardenal, nel vasto amalgama della materia compositiva del *Cántico Cósmico*; un ripensamento dell'autore gli ha fatto considerare la possibilità che ha poi prevalso, quella di raccoglierle in forma indipendente. La scelta è senza dubbio sostenibile dal punto di vista della disomogeneità notevole con il, pur multiforme, stile del *Cántico*. *Telescopio en la noche oscura* è qualcosa di notevolmente differente. L'unica 'cantiga' alla quale è accostabile è la 42; ma mentre questa si configura come una dissertazione su temi mistici con riferimenti teologici eterogenei, portata dal fluire del pensiero a invocazioni, racconti di esperienze personali e gemiti mistici, ora le brevi poesie sono scorci di una quotidianità che prima si poteva solo, a sprazzi, intravedere. Si entra qui nei dettagli, all'interno della 'casita blanca' che accoglie l'amoreggiamento degli amanti e la sconfinata solitudine del poeta.

61.
Estamos los dos solos
en mi casita blanca frente al lago.
Delante del follaje verde oscuro

el vuelo de la garza es muy blanco
pero sale de la isla y entra en el sol
y no se ve.
Estamos solos los dos
aunque sólo a uno se ve.³⁴⁴

Scompare tutto l'impianto dottrinale, a favore di un'espressione piana, semplice, aliena da citazioni e rimandi, che penetra l'intimità dei dialoghi, dei sospiri e dei dubbi di un amore che sembra avere l'unica particolarità dell'immaterialità di uno dei partner. E' una novità nell'espressione mistica non già l'ammissione di dubbi teologici (come quelli di Santa Teresa sull'esistenza stessa di Dio), ma l'aver aperto la porta alla divulgazione di particolari relativi, per esempio, al desiderio sessuale del mistico o al parlottio delle schermaglie amorose da 'pillow talk', o alla reazione al giudizio della gente.

Il titolo è la più chiara espressione dell'intenzione del poeta. Coniuga l'innovativo linguaggio tecnologico che Cardenal ha inserito a pieno titolo nella sua poetica, con il linguaggio della tradizione mistica, rappresentato dal riferimento più evidente per il poeta, San Juan de la Cruz. Nell'opera non si parla più di 'noche', non perché non sia tra i suoi temi il dramma dell'aridità spirituale, ma perché le poesie che contiene sono scritte da dentro la notte. Il telescopio è la forzatura linguistica della capacità di penetrare nelle segrete stanze della 'casita blanca', fino al 'lecho' dell'attesa e dell'unione, fino al balbettio estatico e ai discorsi infantili degli innamorati. Ancora una volta il linguaggio tecnico è allegoria di una possibilità di andare oltre e un tentativo di superamento linguistico dell'ineffabilità della relazione mistica.

Si offre al lettore un percorso tematico che permetta di accedere ai testi di tutti i componimenti e presenti quelle notazioni di carattere formale che possono chiarire la particolarità di *Telescopio* nel corpus delle opere di Cardenal e la novità della sua dialettica mistica.

³⁴⁴ Componimento 61, a pagina 52 dell'edizione Trotta (Madrid, 1993). La numerazione dei componimenti è mia e segue l'ordine che hanno nella detta pubblicazione.

II.1. Una poesia d'amore 'a lo divino'

II.1.1. L'intimità

Tra gli aspetti peculiari della dialettica mistica di Cardenal emerge con forza quello dell'intimità della relazione tra gli amanti. E' una faccenda molto privata, spesso definita come 'segreta' o anche 'illecita'. Del resto il significato etimologico del termine 'mistica', l'abbiamo visto, rimanda proprio a questo carattere di chiusura all'esterno, di iniziatico mistero. E' qualcosa di tanto nascosto da non essere notato da nessuno esterno alla coppia.

46.

Esa unión misteriosa en automóvil
por calles de Managua, carreteras,
que es tan tierna, y que nadie nota.³⁴⁵

Nel componimento 46 la struttura grammaticale è ellittica di verbo principale. Resta tronca e ferma su un soggetto (come nella forma mentis orientale, basata linguisticamente e filosoficamente sulle attribuzioni del soggetto e non, come nella cultura occidentale, sulle sue azioni e le loro ripercussioni su oggetti). L'unione è tenera e 'misteriosa', segreta, chiusa, non intelligibile, tanto da non essere notata (il termine condivide con 'mistica' la radice etimologica del greco *μύειν*).

Nella quotidianità, negli stessi scenari umani di tutti, il mistico vive la messa in scena di una realtà metafisica, invisibile ai suoi contemporanei. Riconosciamo ancora l'elaborazione teologica dell'ingannevolezza della percezione visiva, che non è in grado di riconoscere la realtà più vera.

87.

Suponiendo millones de planetas con conciencia
en millones de galaxias, como es lo correcto,
me sorprende que teniendo en todos tantos amores
tengás esta relación tan especial conmigo, como
por ejemplo en el aeropuerto de Denver al cambiar avión

³⁴⁵ *Ibid.*, p.47.

yo aparentemente solo en el barullo de pasajeros:
estábamos sentados juntos como dos novios.

Anche qui un banale scenario urbano, l'opposto della solitudine eremitica, rappresentato dal caos dell'aeroporto. L'avverbio 'apparentemente' apre allo 'svelamento', riservato all'ultimo verso che confessa la realtà ulteriore. Gli amanti sono come due fidanzati, non fanno cose diverse dagli innamorati 'materiali'. Una buona parte delle poesie di *Telescopio* riporta descrizioni concrete della vita degli amanti ('in simbiosi', secondo l'efficace espressione del componimento 93).

13.

Quien contiene en sí mismo la razón de su existencia,
causa de todo y no causado por nadie...

«Bueno, aquí con franqueza; ¿ése es tu amigo?».

Sí. Me imagino como dos que se apartan del grupo
y se pasan todo el paseo conversando a solas,
las olas reventando abajo, el agua atigrada,
la lenta puesta de sol sobre el Pacífico.

Anche di fronte alle affermazioni scientifiche, come alle obiezioni razionaliste degli amici, risulta schiacciante la dimensione dell'intima relazione e della costante frequentazione degli amanti. L'immagine dominante del componimento resta quella della passeggiata di due fidanzati.

II.1.2. Il 2 giugno 1956

Sei descrizioni molto vivide e accompagnate dalla datazione precisa rendono conto del primo momento di estasi mistica del poeta, quello del 2 giugno 1956, preludio della sua

scelta monastica. Vorrei introdurre il tema con le parole di Cardenal nella sua autobiografia *Vida Perdida*:

El sábado 2 de junio al mediodía, a la hora de la boda., estaba yo en mi librería, sin otra persona más que la muchacha que atendía, y de pronto se oyeron en esa calle, que era la Avenida Roosevelt, las estridentes sirenas de la caravana de Somoza, que paralizaban el tráfico como bomberos o ambulancia mientras corrían a la máxima velocidad. Era Somoza que venía de la boda en la catedral y se dirigía a la Casa Presidencial.

Aquellas estruendosas sirenas sonaron en mis oído como clarines de triunfo. Un triunfo sobre mí. Por extraño que parezca, rápido como un flash mi mente percibió una superposición de Dios y el dictador como si fueran uno solo; uno solo que había triunfado sobre mí. Pensé preguntarle al P. Elizondo (un jesuita que iría a visitar para consultarle sobre mi vocación) si en Somoza debíamos ver a Dios, según aquella frase enigmática de San Pablo de que todo poder viene de Dios. El hecho es que me sentí abatido hasta el fondo del abatimiento. Lo que yo sentía es lo que expresa aquel salmo llamado *De profundis* (De profundis clamabo...): «Desde lo profundo clamo a ti, Señor.» Entonces me rendí a Dios. Pensé que ya había luchado mucho infructuosamente. Que no me quedaba más que probar a Dios. Arriesgarlo todo y ver qué tal me iba. Dije desde lo más hondo de mi alma: entrega. (Todo lo que cuento fue rapidísimo, aunque son lentas las palabras para contarlo.) Al hacer esa entrega sentí en mí un vacío que no tengo otra manera de calificarlo sino como «cósmico». La pobreza total dentro de mí. Estaba ya sin nada. Hasta el punto que me parece que yo sentí mucha lástima de mí. Y en ese instante, me pareció que otro estaba teniendo también una gran lástima de mí. Y sentí que entraba dentro de mi alma como un vientecillo, algo sutil de lo que yo había probado antes un poquitito: la paz de San Ignacio. La que empezaba a sentir cuando me acercaba a la entrega; pero ahora se venía haciendo grande; y yo ya sabía de dónde procedía eso que me estaba entrando; y me acordé de lo que aconsejaba San Juan de la Cruz y lo quise rechazar, para no equivocarme con nada falso. Y aunque lo rechazaba, aquello crecía más. (Todo esto muy rápido, como dije.) Y esto pasó de ser una paz muy sabrosa a ser un deleite muy grande, un placer inmenso, que se iba haciendo cada vez más inmenso hasta ser intolerable. Y sentí que me decía, me comunicaba sin formularlo en palabras: «Esto es lo que yo quería desde hace tanto tiempo. Ahora sí ya nos unimos.» Y mi alma se sentía sucia, se sentía avergonzada. Mientras que cada vez me apretaba más, era abrazado más y más fuerte por el placer sin límite. Y entonces le dije que no me diera más placer porque me iba a morir. Ya me dolía mucho. Si me hacía gozar más me mataba. Y me parece que todavía aumentó un poquito más y ya cesó. Quedándome aturdido. Anonadado. Y sentí que ya mi vida iba a cambiar completamente. Y recuerdo muy bien que pensé que yo iba a sufrir mucho: me vi a mí mismo en la imaginación como que tuviera una corona de espinas. Y es porque iba a hacer cualquier clase de locura. Y es porque estar teniendo toda la vida una cosa como esa era como para aguantar cualquier sufrimiento. En esas dos cosas me equivoqué. En cuanto a los sufrimientos, y en cuanto a que eso lo iba a estar teniendo toda la vida: no se me ha vuelto nunca a repetir. Esto yo lo describí, más escuetamente, en mi libro *Vida en el amor*:

De pronto el alma siente Su presencia en una forma en que no puede equivocarse y con temblor y espanto exclama: «¡Tú debes ser el que hizo el cielo y la tierra!» Y quiere esconderse, y desaparecer de esa presencia y no puede, porque está como entre la espada y la pared, está entre Él y Él, y no tiene dónde escapar, porque esa presencia invade cielos y tierra y la invade también a ella totalmente, y ella está en Sus brazos. Y el alma que ha perseguido la dicha toda su vida sin saciarse nunca y buscado todos los instantes la belleza y el placer y la felicidad y el gozo, queriendo siempre gozar más y más y más, ahora en

agonía, ahogada en un océano de deleite insoportable, sin orillas y sin fondo, exclama: «¡Basta! ¡Basta ya! No me hagas gozar más, si me amas, que me muero.» Penetrada de una dulzura tan intensa que se vuelve dolor, un dolor indecible, como algo agri dulce. Todo es tal vez un segundo, y tal vez no se volverá a repetir en toda su vida, pero cuando ese segundo ha pasado el alma encuentra que toda la belleza y las alegrías y gozos de la tierra han quedado desvanecidos, son «como estiércol» como han dicho los santos (skybala, «mierda», como dice San Pablo) y ya no podrá gozar jamás en nada que no sea Eso y ve que su vida será desde entonces una vida de tortura y de martirio porque ha enloquecido, está loca de amor y de nostalgia de lo que ha probado, y va a sufrir todos los sufrimientos y todas las torturas con tal de probar una segunda vez, un segundo más, una gota más, esa presencia.

Amistades, vino, mujeres, viajes, fiestas, todo se ha desvanecido para siempre y el alma ya no conocerá jamás otra dicha más que la dicha que ha probado.

En ese texto me abstengo de decir que me pasó a mí, porque el P. Elizondo, al que después fui a visitar ya no para consultar sobre mi vocación sino para informarle lo sucedido, me dijo que eso no debía divulgarlo sino por razones muy especiales. Por aquello de Santa Teresa de que no se deben contar los secretos del Rey. Recientemente en *Telescopio en la noche oscura* me sentía con más libertad para relatarlo:

*Cuando aquel mediodía del 2 de junio, un sábado,
Somoza García pasó como rayo por la Avenida Roosevelt
sonando todas las bocinas para espantar el tráfico,
en ese mismo instante, igual que su triunfal caravana
así triunfal tú también entraste de pronto dentro de mí
y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas.*

*Fue casi violación,
pero consentida,
no podía ser de otro modo,
y aquella invasión del placer hasta casi morir,
y decir: ya no más que me matás.
Tanto placer que produce tanto dolor.*

Como una especie de penetración.

Ahora debía contarle todo al escribir memorias; o no habría tenido sentido escribir memorias. Para mí lo importante era todo lo que me llevó a este encuentro, y todo lo ocurrido después a consecuencia de él. Tengo 72 años y quería dejar escrito esto antes de mi muerte.

Después de un buen tiempo de estar en el noviciado, teniendo una sesión de Dirección Espiritual con Thomas Merton, no recuerdo a propósito de qué le conté esto que me había sucedido. Noté en su rostro cómo le impresionó cuando yo le relataba aquel placer que parecía sin límites. Y me reclamó por qué no le había contado eso antes. Le dije que porque él nunca me había preguntado por esas cosas. Me dijo que saber eso le era muy importante; que yo había sido siempre una incógnita para él que no lograba descifrar. No entendía cómo yo podía haber renunciado a la poesía tan fácilmente, y estaba siempre feliz, sin ningún conflicto espiritual, ni angustias ni crisis de ninguna clase. Y que ahora ya lo entendía por

qué. Y me dijo también que ya no habría cambios en mi vida espiritual; que yo iba a seguir teniendo siempre la que ahora tenía.³⁴⁶

Cardenal sottolinea che le diverse fasi del racconto della sua esperienza mistica dipendono da un crescere della sua libertà espressiva. Questo è dovuto certo all'età e alle scelte esistenziali, ma anche alla tranquillità del non avere più la propria vocazione sottoposta a giudizio. Dopo una vita da prete e una sospensione 'a divinis' Cardenal non ha remore espressive e non è più vincolato a nessuna forma di ortodossia. Nel testo è inserito il componimento 96, principe della tematica; pernio della rielaborazione poetica dell'episodio è il 'trionfo', immagine nella quale si racchiude un doppio significato: il fasto cattivo del potere terreno (e la passione politica antisomozista) e la scelta (o la resa) religiosa del poeta al dominio dell'anima. Ancora contrapposte un'apparenza pesante e volgare ed un'essenza visibile solo all'"iniziato" in una sfera percettiva 'altra'. La reazione dell'anima si scioglie nel verso: 'y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas': espressione di consapevole vergogna, umiltà, percezione della propria piccolezza. E' un cammino gnoseologico: come Adamo che, raggiunta la consapevolezza del bene e del male, conosce per prima cosa la vergogna per la propria nudità. Nell'episodio mistico Dio sceglie di rivelarsi e 'viola' l'anima, forzandola con piacere e dolore a una reazione forte. E' una poetica tanto ancorata ad un valore referenziale quanto vincolata per necessità espressiva alla rappresentazione per immagini, da quella del trionfo a quella dello stupro. La simbologia erotica è immediatamente adottata come rappresentazione mentale di quanto accaduto e lascia il campo ad una riflessione sul ruolo della volontà individuale. Vediamolo in altri componimenti.

59.

La verdad es

que yo fui el de la primera iniciativa.

No que yo te amara primero, sino

que aun sin amarte siquiera, de tan derrotado

el 2 de junio declaré mi rendición incondicional.

De ahí fue todo.

³⁴⁶ *Vida Perdida*, ed. cit., pp. 88-92.

Qui è la scelta di arrendersi, di cedere, che determina l'inizio della sua vita nello spirito. Si intuisce, però, un senso di disagio verso i suoi sentimenti di quel giorno. Lo ritroviamo altrove, ancor più netto.

64.

Aquel mediodía del 2 de junio del 56
cuando entraste dentro de mí y me hablaste
yo no estaba enamorado todavía.

Quasi una confessione che esorcizza il senso di sottile colpa per l'inadeguatezza del suo amore rispetto a quello di Dio. Nel componimento 96 la piccolezza, l'inadeguatezza dell'anima di fronte a Dio è ben espressa nel tenero: ' y mi almita indefensa queriendo tapar sus vergüenzas'. Qui forse il disagio è anche più profondo. De Certeau ha ricostruito come tra le origini più comuni di un'esperienza mistica vi sia una perdita.³⁴⁷ Per Cardenal la perdita è la storia d'amore chiusa che si trasforma in una rinuncia definitiva a tutte le donne in nome dell'opzione per il loro creatore.³⁴⁸ Il tono drammatico del 'no estaba enamorado' racchiude, forse, il disagio per questi impulsivi inizi.

55.

Mi consuelo es recordar lo que me hiciste aquel 2 de junio.

³⁴⁷ Michel De Certeau, *op.cit.*, p.125.

³⁴⁸ Conosciamo da *Vida en el amor* il racconto di Cardenal stesso. Dagli *Epigramas*, che segnano il passaggio dalla letteratura politica e amorosa alla chiave 'a lo divino', è netta la percezione di un forte senso di vuoto e mancanza conseguente ad una separazione amorosa. Leggiamo dall'edizione Trotta del 2001 a pagina 44 l'ultimo epigramma che testimonia una forte compromissione sentimentale: "Tal vez nos casemos este año, / amor mío, y tengamos una casita. / Y tal vez se publique mi libro, / o nos vayamos los dos al extranjero / Tal vez caiga Somoza, amor mío." Pochi componimenti dopo leggiamo: 'Han llegado las lluvias de mayo / han vuelto a florecer los malinches colorados / y el camino del Diríá está alegre, lleno de charcos: / pero ya vos no estás conmigo" (p.48). Ancora a pagina 52: " Suena como una música la lluvia / afuera de los charcos del patio / y las sábanas están frescas / pero tú no estás en li cama". Altri componimenti hanno lo stesso tono (pp. 51-52-53-54-56 e 57). La perdita di un amore, Ileana, ha contribuito alla sdegnata radicalità della scelta di un altro amore, che facesse diventare nullità tutti quelli precedenti, tra l'altro l'unico non giudicabile. Ricordiamo che gli *Epigramas* hanno come penultimo il componimento "Como canta de noche la esquirina che Cardenal considera già 'vuelto a lo divino' (*Vida Perdida*, ed.cit., pp. 87-88). In *Vida Perdida* Cardenal racconta la sua disperazione ('me ha atraído una muerte heroica', p. 85), concentrata su quella data del 2 giugno in cui la sua amata doveva sposarsi con un altro uomo, tra l'altro somozista (*Vida Perdida*, ed. cit., pp. 79-87).

Ahora estás tan lejos de mí como Ileana ¿te acuerdas?
y la galaxia de Andrómeda.
Cuando Ileana estaba más lejos de mí en la calle Candelaria
que la galaxia de Andrómeda.
Mi consuelo es recordar lo que me hiciste aquel 2 de junio
hace 37 años.

Qui, invece, il ricordo della 'prima volta' è nostalgico e dolce. Richiamare quel giorno alla memoria è una consolazione nei periodi di aridità spirituale. E' molto interessante, anche dal punto di vista formale, il discorso che Cardenal accenna di 'Ileana y la Galaxia de Andrómeda': E' una sorta di autocitazione (fenomeno frequente nell'autore), da uno dei suoi *Epigramas*. Si tratta, ricordiamolo, delle sue composizioni giovanili di forma derivata da Catullo e Marziale e contenuto inerente alle due passioni del giovane poeta, la politica e l'amore.³⁴⁹

Che per parlare del suo amore 'invisibile' Cardenal torni alle forme e allo stile di questa prima poetica conferma l'impressione della sua equiparazione simbolica e linguistica dei due 'eros'. Leggiamo l'epigramma chiamato in questione:

Ileana: la Galaxia de Andrómeda
a 700,000 años luz,
que se puede mirar a simple vista en una noche clara,
está más cerca que tú.
Otros ojos solitarios están mirándome desde Andrómeda,
en la noche de ellos. Yo a ti no te veo.
Ileana: la distancia es tiempo, y el tiempo vuela.
A 200 millones de millas por hora el universo
se está expandiendo hacia la Nada.
Y tú estás lejos de mí como a millones de años.³⁵⁰

Oltre alla possibilità di notare che nella scrittura del 1956 erano già presenti temi astrologici, nonché l'espansione verso il nulla e la relatività dello spazio-tempo che

³⁴⁹ La nota precedente riporta alcuni testi la cui lettura può essere interessante raffronto di quanto si va a analizzare.

³⁵⁰ Ernesto Cardenal, *Epigramas*, Madrid, Trotta, 2001, p.51

abbiamo riscontrato nel *Cántico Cósmico*, si coglie l'espressione cosmica della lontananza e dell'assenza. Il gusto per il salto brusco di dimensione è invariato, mentre il gusto per il finale ad effetto torna proprio in *Telescopio*. Lo stesso vuoto cosmico che lo separava allora da Ileana ora lo separa da Dio, ed è pretesto per invocare la sua compagnia. Assume quasi un senso di ripicca il rinfacciare a Dio la stessa distanza che gli aveva fatto provare l'amore umano.

II.1.3. Il piacere e il dolore

L'aspetto erotico della relazione mistica è comunque dominante. Il componimento che segue ne spiega il senso analogico.

40.

Amor, el de los dos, sin sexo
pero que es como si fuera sexo.
No fisiológico, ¡ay!, no corporal
pero del cual es imagen fugaz la cópula.

Il tema erotico ci conduce anche al centro del dramma dell'ineffabilità, al quale è risposta. Lo spiega bene il componimento che ho appena proposto. Con le frasi rotte del balbettio mistico Cardenal cerca di spiegarci il ricorso letterario all'allegoria erotica. Non è sesso ma è come se lo fosse. La sua immaterialità è dolorosa per il mistico. Lo esprime l'"¡ay!" insolitamente collocato nel cuore del verso. La copula ne è 'imagen fugaz', la rappresenta, ma in modo molto approssimativo.

18.

Cuando yo estaba enamorado de ella así era,
aquellas tardes en Tacubaya con un cigarrillo,
pensando en ella, ella en su Granada semi-iluminada,
yo sin otra realidad que mi cigarrillo
y las centellas de los tranvías en los cables eléctricos

entrecruzándose sobre la calle Tacubaya
y las muchas luces de neón en la noche de México
que sólo daban más luz a mi separación.
No, el amor era irreal. No está bien la comparación.

Qui l'ineffabilità si esprime nell'ultimo verso. Dall'inizio le pene d'amore del poeta da giovane, da ragazzo, per la sua amata Claudia (altra dedicataria di epigrammi) sono proposte come similitudine della relazione mistica. La mente si perde volentieri nel ricordo, ma poi, sdegnata, chiude con la negazione netta di frasi brevi, che ribalta il piano di lettura del reale. Non è corretto nemmeno il paragone. Il paradosso si crea nella definizione di 'irreale' applicata a quello concreto esperienziale, mentre reale sarebbe quello mistico, immateriale. Un completo ribaltamento.

65.

El río de un verde casi negro
menos donde el cielo se refleja
pero se refleja en un espejo negro.
No con esto estoy en comunión.
Amado, hagamos el amor.
No sé qué entienden por "dar gloria a Dios". Sí el amor.

66.

Para mí la gloria es
tener a Dios en mi cama o en la hamaca.
Gocémonos.
Los alcaravanes van volando.
Gocémonos, amado.

L'eco della poesia di San Juan de la Cruz è qui dominante. Il maestro al quale Cardenal ha sempre fatto riferimento è anche il più sublime compositore di una poesia erotica 'a lo divino', che suonava scandalosa e imbarazzante ai suoi tempi, forse ancor più di quella di Cardenal ora. Il paesaggio è rinnegato come mezzo di comunicazione mistica. L'invocazione all'amado esprime con energia il desiderio che sia posta fine all'attesa. E

la traduzione in concreto dei termini dogmatici astratti è in fondo solo questa suprema comunione che trova la sua unica espressione nel sesso: la gloria è l'intimità con Dio. Il prossimo componimento esprime con una figura particolare il contrasto tra la passione erotica e la frustrazione alla quale è costretta.

82.

Yo he sido muy ardiente.

La historia de mi vida ha sido una historia de amor.

¿De amor? ¡De soledad!

De soledad y amor.

De soledad.

Sexualmente

muy ardiente.

Il componimento è formalmente ricercato. Un chiasmo al centro ribalta le connotazioni dell'amore mistico, scivolando da una visione idealista a una realista in frasi, da prima spezzate e con forte connotazione enfatica, poi in coordinazione. Un terzo ripensamento esprime il contrasto tra la fredda solitudine e l'ardore dell'amore in un ossimoro molto particolare, strutturato su un 'encabalgamiento en cascada' rovesciato. Infatti la sua disposizione comune, nella poesia di Cardenal, è da sinistra a destra e qui è l'opposto. L'avverbio fa da pernio del capovolgimento riproponendo la continuazione degli effetti chiasmi precedenti intorno al segno grafico della 'x'. La solitudine domina i componimenti che seguono.

90.

No sería creyente si no fuera

porque ya probé tu placer.

Quien inventara el placer sexual,

ese mismo nada menos.

¿Has venido otra vez a atormentarme,

a excitar mis deseos?

Si entraras.

No sólo pecho contra pecho,

como lo has hecho, sino también entraras.

No es lo mismo estar juntos que ser el mismo.

Ecco che il poeta arriva quasi a rimpiangere la sua storia d'amore. Al centro del componimento un'interrogativa retorica rimprovera Dio di essere andato di nuovo a tormentarlo. Un'ironia amara ricorda a Dio la sua identità; il verso successivo lo rimprovera di continuare a risvegliare in lui la voglia di incontrarlo e di non unirvisi mai. Qui la fisicità dell'incontro esprime la voglia di un'unità maggiore nell'invocazione (in cui si scioglie il grido poetico) con la vicinanza contrapposta alla penetrazione del 'ser el mismo'.

88.

Yo que he tenido la mala suerte
de que Dios se enamorara de mí.
He quedado fuera del juego erótico.
Otros en esos juegos se reirán de mí.
 Cuando mi amor en Granada
 ilimitado ¿estabas celoso?
Mis deseos sexuales han sido y son
tan sólo analogías de mi amor a vos.
Creo que te agradan mis deseos sexuales.

Avvertiamo la stessa amarezza nell'esclamazione ai primi due versi. Il segno della sua predilezione, la sua gioia e consolazione ora diviene 'mala suerte'. Il rimpianto è legato ancora all'essersi tagliato fuori dall'amore umano, dal 'gioco erotico' nella vivida espressione del poeta. Ancora dallo sconforto irrompe un pensiero affettivo che ribalta tutto, come una specie di 'dislate' mistico. E' una delle antropizzazioni di Dio più estreme di *Telescopio*: non è solo la gelosia di un primato spirituale (che pure è tra le caratteristiche dell'amore divino anche nelle Sacre Scritture), ma è ancora di più, la gelosia delle sue storie d'amore di giovinezza. L'altro elemento importante che si può evincere dal componimento è la conciliazione con la propria sessualità.

Il desiderio sessuale dell'uomo consacrato rompe il velo che lo rendeva irraccontabile, non per impossibilità espressiva, stavolta, ma per tabù.

63.

Anoche soñé con un coito, un sueño realista,
hiperrealista.

Me martirizás con la carne
para que te quiera más
mas no carnalmente.

Una visione aperta e rasserenata del problema sessuale lo restituisce per Cardenal ad una dimensione che supera quella catechistica, che impone il senso di colpa come purificatorio di un istinto³⁵¹. L'"amado" in questione sembra, anzi poter gradire i desideri del mistico. Anche da questa particolare angolazione possiamo vedere come la dialettica dell'amore fisico crea un trasferimento totale e sostanziale dei sentimenti dell'innamorato mortale in quello divino.

Così l'analogia, esplicitamente chiamata in causa dal poeta è pienamente *in factis*, e la relazione sessuale rappresenta a pieno quella mistica e si sovrammettono i campi analogici; così avviene nel caso della gelosia, non verso idoli che sostituiscano il centro della vita contemplativa, bensì verso le ragazze che il poeta ha amato quando era giovane.

II.1.4. Antropizzazione del rapporto di coppia.

La gelosia alla quale si è fatto cenno è uno degli aspetti più evidenti del fenomeno che abbiamo definito 'antropizzazione' prendendo in prestito un termine geografico con il quale vogliamo indicare la modificazione dell'idea di divinità con caratteristiche antropiche. Ne esistono numerosi riscontri, dalla gelosia alla malizia alle imbronciate ripicche. Vediamole nei testi.

³⁵¹ L'aspetto della verbalizzazione della sessualità del mistico è sottolineato con molta enfasi dalla studiosa portoricana Luce López-Baralt, nello studio precedentemente citato.

49.

Y yo que había sido tan enamorado.

¿Tuviste celos?

Ecco il senso peculiare della gelosia che abbiamo rilevato poco fa, espresso in un dialogare enfatico di frasi brevi.

17.

Será infinito el que yo amo

pero sin sentirlo de infinitos amores

con amantes infinitos

sino mi amado es mío solamente.

Infinito es pero infinitamente mío.

En lo referente al amor Dios no es uno.

Hay infinitos Amados, uno para cada uno.

Yo lo sé. Yo tengo el mío.

Yo lo conozco, y él infinitamente

me conoce.

Qui dalla riflessione teologica il 'dislate' affettivo conduce ad un senso molto intimamente geloso e possessivo della relazione amorosa. E' profondamente umana l'espressione 'yo lo sé, yo tengo el mío' e la negazione del dogma dell'unità per motivi affettivi, di fronte alla dimensione peculiare della divinità: di essere parimenti personale per un'infinità di persone. La dimensione più bella del personalismo dell'incontro è la prospettiva della conoscenza, alla quale si applica nuovamente, in maniera piena e consolante, l'avverbio 'infinitamente'.

5.

¿Qué gano que la luna sea bella

si estoy sin vos?

No quiero siquiera verla sobre el lago.

Para otros será ella.

Los rumores misteriosos de la noche.

Si son sin vos.

La confidenzialità della relazione amorosa tocca qui uno degli aspetti più particolari. E' una sorta di ripicca quella che fa rinfacciare a Dio di avergli dato la luna ma di tenergli lontano la sola cosa di cui il mistico ha bisogno: il suo amato. Un imbronciato, fanciullesco rifiuto lascia le bellezze della natura a altri in nome dell'unica scelta che gli interessa. E' tipico del mistico questo atteggiamento di ripulsa verso tutto quello che non è Dio, visto come un rifiuto. Ancora una pretesa stizzita:

20.

Me quitaste todo,
dáteme todo pues.

Colpisce il modo quasi irrispettoso, violento, di rivolgersi all'amato. Dio è quanto mai lontano dalla sua consueta immagine ieratica: dialoga con l'uomo, quasi alla pari. Anche il dubbio è ammesso e il confronto tra gli amanti è sempre molto diretto.

22.

Pareciera ahora que no me quieres.
Peor aún, que ni siquiera existes.
Aunque no existieras yo te quiero
y podría quererte sin que me quieras.
Pero eres, y quiero al que me quiere.

Echi classici percorrono gli endecasillabi di questo componimento, una delle perle della raccolta. Il gioco di rimandi tra congiuntivi e indicativi, mosso sull'iterazione dei due verbi 'existir' e 'querer', nucleo concettuale del componimento, esprime con notevoli efficacia e bellezza di forma il contenuto. Dalla vittoria dell'assenza, tramite l'atto di amore incondizionato del penultimo verso, si approda all'affermazione forte di entrambi gli elementi di dubbio. L'esistenza e l'amore di Dio sono divenuti una certezza tramite l'atto di amore incondizionato, l'atto di fede, in fondo, dell'uomo. La stessa forza nel ribadire la tenacia dell'amore la ritroviamo nel componimento 23:

23.

Aunque tú no vengas conmigo esta noche
mi alma ha quedado abierta para ti.
Por si vinieras. Si tú no vienes
estará abierta de todas maneras para ti
y nadie más.

Il fluire del pensiero regola ancora il salto espressivo che rende la forma non lineare. Torna indietro a ribadire sottolineature importanti nella frase rotta 'por si vinieras', e nella reazione ferma e certa di fronte all' improbabilità della venuta dell'amato colloca se stesso di fronte all'amato con amore e forza. Si scioglie nella dolcezza dell'ultimo verso che assicura a Dio l'amore assoluto del suo amato. Altrove però Cardenal non disdegna toni maliziosi ed ammiccanti:

83.

He aquí que tu amada está desnuda.
¿Se pondrá la túnica otra vez?

Ma la certezza dell'affidabilità dell'amore del poeta sa basarsi anche su dati forti:

68.

Celos ya no tengas.
No me engañarán más
espejos de belleza física.

Si riafferma l'esperienza mistica come avventura gnoseologica. Il poeta, maturato nella sua conoscenza metafisica è ora capace di riconoscere la verità tra l'illusorietà delle cose.

II.1.5. Paura della fine

Si avvia la trattazione del tema da una 'concettista' dichiarazione di odio al tempo:

86.

Tiempo, yo te odio. Aunque sin ti no existiera.
Y por tu pasar moriré aunque por tu pasar nací.
Como San Francisco de Borja yo quiero ahora
amar a alguien a quien no toque el tiempo
y que alquilemos un cuarto donde la noche no pase
ni se apaguen uno a uno los anuncios de neón.

Le frasi rotte e irose dei primi due versi esprimono un odio incontrollato. La loro espressiva musicalità in cinque 'ictus' apre con grande energia il componimento. Lentamente l'ira si scioglie nella dolcezza del sogno, dell'aspirazione: lo introduce il 'quiero', fermo e risoluto che chiude gli occhi del poeta per lasciarlo divagare nell'intimo sul suo amante incorruttibile. La caratteristica di fondo dell'incontro e qui il luogo eterno dell'unione, nella notte senza tempo, immagine che ritorna con tutta la pregnanza semantica che aveva fino al *Cántico* (unica volta in *Telescopio*). L'annuncio dell'alba in versione urbanizzata è lo spengimento progressivo delle luci al neon.

Si affaccia lentamente nella consapevolezza del poeta la possibilità di perdere l'amato, non però per timore dell'abbandono, come nelle relazioni umane, ma per timore di una propria defezione, che Dio non potrebbe impedire a causa del libero arbitrio, che diviene una maledizione per il mistico.

47.

Libre albedrío en todas las galaxias.
Terror del universo el libre albedrío.
Poder perderte, amor mío, si yo quiero.

Una singolare riflessione sulla perdita ci dà modo di approfondire il senso dell'intertestualità interna alle opere di Cardenal.

29.

No permitas que yo lo quiera, que esto pase:
desearte y ya no poderte ver nunca más.
Tú perderás mucho también.

Pero de nosotros dos yo pierdo más que tú.

Citazioni degli *Epigramas* continuano a lanciare rimandi tra il primo e l'ultimo dei lavori di tematica amorosa di Cardenal. Il referente è, qui, lo splendido Epigramma a Claudia, che colgo l'occasione per proporre:

Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
yo porque tú eras lo que 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 como te amaba a ti
pero a ti no te amarán como te amaba yo.³⁵²

Nel caso dell'amore divino, che resta grazie ai rimandi intertestuali in costante comparazione con quello umano, perde solo l'uomo. La laconica affermazione non è che la schiacciante verità e chiude ogni commento, come ha chiuso la poesia.

Un altro rimando intertestuale agli *Epigramas* riprende il tema della propria piccolezza dinanzi all'amore divino.

52.
Tú podrías inspirar mejor poesía si quisieras
en versos que circularán tal vez en toda Hispanoamérica,
y despertarán tal vez en otros que los lean
un amor mayor que el que pudo tener por ti el poeta.

L'intertesto è un altro Epigramma a Claudia, quello che apre la raccolta *Epigramas*:

Te doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña.
Los he escrito sencillos para que tú los entiendas.
Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,
un día se divulgarán tal vez por toda Hispanoamérica...

³⁵² Ernesto Cardenal, *Epigramas*, ed.cit., p.13.

Y si al amor que los dictó, tú también lo desprecias,
otras soñarán con este amor que no fue para ellas.
Y tal vez verás, Claudia, que estos poemas,
(escritos para conquistarte a ti) despiertan
en otras parejas enamoradas que los lean
los besos que en ti no despertó el poeta.³⁵³

La brillante sagacia ed il genio verbale degli *Epigramas* amorosi perdono un po' della loro acutezza espressiva nella versione 'a lo divino'. Della vivace aggressività sentimentale di allora restano la determinazione e quel delicato tono di rammarico che crea una sorta di rivincita sul rifiuto di Claudia, è ora una consolazione sul fine comunicativo della poesia: comunque la parola poetica non tornerà senza aver compiuto la sua buona funzione di risvegliare amori sopiti, tramite la loro verbalizzazione.

II.2. Il gioco delle parti

II. 2.1. Regola e sovversione

Assunto il linguaggio erotico come sistema referenziale dell'esperienza mistica, Cardenal ne delinea la dialettica tra spunti classici ed innovazione. Il codice linguistico della mistica spagnola del Siglo de Oro, in particolare di San Juan prevedeva che il mistico assumesse le connotazioni femminili dell'Amata, mentre a Dio non si negava l'indiscussa prerogativa della maschilità. Cardenal conferma anche come dato sperimentale questa divisione dei ruoli. Già in *Vida en el Amor* l'aveva definito chiaramente, sostenendo, come abbiamo già ricordato, che 'el alma es pasiva ante Dios y es femenina'³⁵⁴. L'anima vive una quasi totale passività nella relazione mistica: in suo potere è solo se lasciare la porta aperta o no. Vediamo nel testo.

³⁵³ *Ibid.*, p.9

³⁵⁴ *Vida en el amor*, ed.cit., p.35.

89.

Si como algunos piensan hay infinitos universos
¿habrá infinitos Dios, uno para cada universo?
¿o uno solo infinito para los infinitos universos?
Me da igual. Yo le he hecho un lecho entre las flores
más allá de las ecuaciones y matemáticas.
Yo misma soy el lecho.

Il gusto di rompere gli schemi e non farsi condizionare dal materialismo ateo (quando invece si può rappresentare la conciliazione tra materialismo e fede), detta questa stizzita riaffermazione della tenacia e della femminile cocciutaggine dell'anima che si propone come 'letto' essa stessa. Siamo ben oltre il simbolismo, a un'analogia *in factis* in cui la cosa cessa di rappresentare ma è altro. Il poeta, quindi l'anima, è il letto pronto per l'amato.

53.

"No entiende cómo entiende" dice Santa Teresa.
Si es oración o no es oración qué importa.
Simplemente mi alma está acostada boca arriba
esperando que te echés sobre mí.

Lo stesso tema è ripreso in questo epigramma, in cui le regole da sovvertire sono i vincoli della mistica teresiana. Ancora una scelta di andare oltre ogni schema. L'anima è ritratta con un'espressione molto vivida nell'attesa di quell'"echarse", quasi volgare per la forza erotica che esprime. In un altro momento forte della spasmodica bramosia dell'attesa dell'incontro Cardenal scrive:

60.

'Oración de quietud', después de 'unión'...
Santa Teresa tiene el Vademécum.
Rompe conmigo tus esquemas.
Aunque tengamos una relación clandestina, ilícita.

Ecco la segretezza dell'unione che le fa assumere i tratti di una relazione adulterina. E' la forza di questa passione che fa supplicare l'amato di rompere con lui ogni schema, nella percezione della singolarità del loro rapporto. La stessa struttura del componimento riflette il ragionamento epistemologicamente incasellato della dottrina ascetica, rotto a metà dall'imperativo.

Oltre agli schemi ascetici il testo presenta anche una voglia di superare i limiti delle classificazioni scientifiche o teologiche. Spesso appare quasi offeso, o deluso dai discorsi scientifici che leggeva.

15.

No afectado para nada por la existencia del universo
según la Escolástica.

¿Verdad que no?

L'ultimo verso, visivamente isolato dal testo è la confessione intima di un disorientamento di fronte ad una categorizzazione ascetica. La contraddizione esplicita dell'affermazione riportata con il suo credo liberazionista non lo spinge, qui, a dissertazioni teologiche (che avrebbero costituito la sua tuonante risposta in altri contesti). Qui è la timida anima innamorata che cerca rassicurazione presentando subito la domanda all'amato in chiave affettiva.

19.

Dicen que eres proceso y no persona.

Para mí, proceso o no proceso, es personal.

Cuándo caíste en mis redes no lo sé.

¿Desde que yo era un chaval jugando béisbol?

¿O desde el Pleistoceno, o más antes?

¿Fue gradual o súbito?

Tal vez tú me dices: desde siempre.

Ancora, una risposta affettiva supera le dissertazioni. Il poeta non sembra interessato, e il pensiero va al momento della seduzione dell'amante, espresso con toni curiosi e iperbolici da innamorato.

14.

Sin una identidad especial

ni solicitud por los seres humanos,

leo en un científico.

Identidad, no sé;

pero cuida cada uno de mis electrones.

Dentro de todos mis electrones está él.

Qui si pone il problema dell'identità in maniera forte, di fronte a una dottrina relativista che prevede un Dio indifferente. La risposta è ancora risoluta, e muove dal dato esperienziale. Viene dalla consapevolezza di quanto lui stesso sperimenta. Si noti che l'amorevolezza della cura di Dio si esprime ancora con metafora scientifica. La presenza forte di Dio è materializzata in una sua identità diffusa che gli permette di essere in tutto il suo corpo espresso nella sua materialità.

II.2.2. L'identità degli amanti

Il problema dell'identità è, ovviamente, centrale e si pone in stretta relazione con il problema della conoscenza dell'altro. Anche in una maniera ironica di affrontare la spinosa questione, il poeta non trascura di sottolineare proprio il problema gnoseologico, alla ricerca di elementi in comune che facilitino l'incontro.

2.

Yo nací para un amor extremista.

Tal vez por eso nos comprendemos.

¡Más extremista sos vos!

Y yo te conozco poco todavía.

Di fronte al problema di rendere omogenee le materie che desiderano fondersi, Cardenal risponde con una brillante ironia che lo coglie a solidarizzare con Dio sull'estremismo di entrambi.

12.

El que todo en el universo es macho y hembra
(aun lo homosexual lo es a su manera)
el que todo es macho y hembra es para mí confirmación
de que el celibato es matrimonio.

Ancora un tono leggero nell'affermazione opposta alla precedente: quella della necessità di una differenza e non più di una omogeneità tra gli amanti. L'essere immensamente 'altro' dell'amante immateriale è garanzia della correttezza della relazione sul piano dei dettami naturali. Altrove il problema si pone invece in modo molto serio.

42.

Superintelecto del universo
te han llamado.
Yo simplemente te llamo:
mi amado.
Conmigo sí jugaste a los dados
y arriesgaste tanto
y muchas veces a punto de perder
y ganaste.
¿Pero los dados no estaban cargados?
Ciertas veces te extralimitaste
en cuanto a mi libre albedrío.
Era tanto tu amor
que lo violaste.

Rispetto alle attribuzioni altisonanti il piano di conoscenza affettivo è molto più semplice e spiazza ogni elucubrazione. Resta il nodo del libero arbitrio, forzato per

amore da Dio per sedurre un amante recalcitrante. Ma tutto è felicemente ricompreso in una schiacciante logica di amore estremo ed eccessivo. Il componimento che segue affronta il tema dell'identità personale.

9.

Yo pregunto

¿será normal que me ames tanto?

Yo pregunto

¿cómo será la belleza que tú amas?

¿cómo serán mis ojos que tú ves?

¿la cara que te encanta?

Il rapporto mistico diviene uno specchio per conoscere se stesso, per conoscere come Dio lo vede, la versione bella della sua anima trasfigurata nell'amore. Lo stupore del mistico, che si esprime nelle interrogative in successione incalzante, è per la sua immagine riflessa nel volto di Dio. Suona quasi ingenua la presentazione delle interrogative nel verso iterato 'Yo pregunto', ma nella sua scarna semplicità la poesia svela il mistero della possibilità della rivelazione simultanea delle due identità degli amanti.

16.

¿Qué pasa pues entre *vos* y yo?

¿Es tal vez que vos me querés

pero que no me quiero yo?

Que no me quiero yo puede ser

pero eso no impide nuestra unión

si vos sí me querés y te quiero yo.

Anche questo componimento affronta lo stesso tema: un interrogarsi sulla relazione mistica devia su un problema legato alla natura dell'amore del poeta stesso. Anche i rimandi interni e la forma metrica contribuiscono ad esprimere a pieno il contenuto, dandogli forma analoga. I sei versi rimano in maniera regolare secondo uno schema a-b-a-b-a-a, arricchita da iterazioni frequenti.

85.

La avioneta debajo de las nubes, casi tocando los ríos.

Yo sin sentirte creador de todo esto.

Te tendría miedo. Te siento

alguien pegado a mí, de igual a igual.

Para amarme debes ser de mi tamaño.

Con diferencia abismal

¿cómo podría quererte?

Nel componimento 85 un paesaggio, solcato da un aereo, tace. Il poeta si interroga sullo scarto tra una percezione di Dio che forse dovrebbe avere ('te tendría miedo') e la sua: non avrebbe potuto amare uno così diverso da sé: il suo amato è scandalosamente della sua misura, 'pegado' a lui 'de igual a igual'. L'interrogativa finale chiede conferma a Dio della 'correttezza' del suo pensiero, testimonianza di un dubbio sull'idoneità del suo amore.

La maniera di Cardenal di comunicare realmente sul tema dell'identità va cercata altrove, con altri mezzi epistemologici. Vediamo il componimento 24.

24.

Si pudiéramos concebir el infinito

sabríamos cómo nos ama.

Pero como el infinito para nosotros es igual a 0

sentimos 0

(lo cual se alcanza en la más alta oración).

Mejor unido a ti a quien no siento,

a quien de veras del todo nada siento

que cualquier otro amor que sintiera de veras.

Amado, los prados están en flor.

Feliz amor que me ha tocado, que es

¡ay! Amor = 0

Si potrebbe dire che il tema del componimento 24 è la coincidentia oppositorum. Ogni asserzione è contraddetta ma alla fine ne scaturisce un 'uno' a tratti positivo. Una riflessione super-razionale, che ricorre a schemi mentali e a simboli grafici presi in

prestato dalla matematica, su un tema assurdo. I primi versi sono un inappuntabile sillogismo e il risultato, paradossale, è quello 'che si raggiunge nella più alta orazione'. La mistica è epistemologicamente il luogo scientifico dell'assurdo. Poi scatta il ragionamento affettivo, che fa comunque, aprioristicamente, scegliere Dio. E' interessante il verso 'a quien de veras del todo nada siento', in cui il significato sembra goffamente nascosto tra le pieghe di un raffazzonamento verbale. Ci sono corrispondenze e non corrispondenze che danno questo effetto: la preposizione articolata correla 'de veras' e 'del todo', grammaticalmente difformi, mentre il gioco verbale del paradosso si esprime poco dopo nel 'todo' 'nada' accostati.

Ci sembra uno di quei casi in cui la strategia formale allontana dal contenuto per permetterne la comprensione più profonda, per lasciare che si distacchino significante e significato e si dischiuda la possibilità di un senso ulteriore intuibile solo tra le parole scollate dal loro valore referenziale.³⁵⁵ Il suggerimento di un invito sanjuanistico in un giardino in fiore smorza i toni per lasciar posto alla riproposizione di un paradosso; continuando il metodo di lettura matematica semplifichiamo il passaggio: il feliz si annulla con l'ay', l'amor si annienta con l'uguaglianza a zero. Resta il Nada. Ma non è questo lo scopo della comunicazione mistica? Le parole sono solo strumenti desemantizzati per farci arrivare al 'nulla' a quello 'zero' che corrisponde all'infinito, solo in matematica ed in mistica. Le due scienze più lontane trovano un'incredibile comunione epistemologica.

Lo zero è l'unica risposta vera alla domanda sull'essenza di Dio: se l'uomo si annichila acquista una omogeneità di materia tale da permetterne l'unione.

II.2.3. Ser o no ser

E' frequente, ne abbiamo già visto qualche esempio, che il poeta si ponga forti dubbi sulla relazione mistica. Su Dio e sulla sua stessa esistenza, sulle forme di risposta, sulla verità

³⁵⁵ La teorizzazione è chiarissima in *Fabula Mistica* del De Certeau, nell'edizione citata, a pagina 204.

racchiusa dalla loro esperienza. In questa sezione ne abbiamo raccolti alcuni. Il dubbio e la sua sincera ammissione, i rimorsi, la nostalgia, l'amara riflessione sul celibato, sono uno squarcio di verità nella riflessione mistica e ne offre un volto decisamente moderno.

44.

Hoy no tuve ningún momento de oración.

¿Que acaso eso es estar menos juntos?

Qui si presenta l'incostanza nella preghiera: contro la risposta catechistica che prescriverebbe senso di colpa e pentimento, Cardenal si interroga se veramente questo può nuocere alla loro relazione. La domanda è retorica. Nella vita in comune, in 'simbiosi' come lui stesso dice con Dio, non sarà certo questo a rendere gli amanti più distanti. Ancora un superamento affettivo delle regole.

92.

No siento escrúpulo por no poder orar.

Juntos el infinito y yo, yo

sin sentir lo más mínimo.

Igualito que si Dios no existiera.

Simplemente nada. ¿Cabe con respecto al infinito

intimidad mayor?

Ma ancora la preghiera non cessa di presentarsi come carta tornasole di un'esperienza contraddittoria. Si nega il senso di colpa, ma è 'igualito que si Dios no existiera', dice il poeta con la dolcezza dell'espressione sudamericana. Un'altra trappola per la vista e l'intelletto del lettore la troviamo in 'y yo, yo' al secondo verso. Il rammarico per il non sentire è una delle origini più comuni di amarezza per il mistico, e lo spinge a invocazioni appassionate. Qui la chiusura è di nuovo lasciata al paradosso dell'intimità del nulla.

62.

Efímero era, superefímero

aquello que yo renuncié,

pero no fue por lo no-efímero

¿querés que te sea sincero?
sino que fue por lo que *no es*.
Pero, pero
prefiero este llorar tu ausencia, y
tu no estar, tu -yo no sé- tu no ser.
Sin ser yo un gran gustador de ausencias
¿querés que te sea sincero?
ninguna presencia es mejor.

Tra i colloquialismi ('querés que te sea sincero') del tono intimo del monologo del poeta a Dio, si avverte la confessione di un dubbio forte sulle origini stesse della relazione mistica. Il poeta ammette di non aver cercato il non-effimero in Dio, ma un annullamento. Torna alla mente il laconico verso di chiusura dell'epigramma 64: 'no estaba enamorado todavía'. E' il dubbio che pesi ancora sulla relazione il non averla iniziata per amore, ma per la sdegnosa e radicale scelta di chiudere i conti con la vita passata. L'ammissione della scelta del pianto di un'assenza è sconcertante. Il paradosso, di nuovo, placa la 'vexata quaestio' nel ribadire la scelta per l'assenza che è migliore di ogni presenza. La balbuzie tipica dell'espressione mistica trova qui due espressioni chiare: il verso 'pero, pero' e il 'tu no estar, tu -yo no sé- tu no ser'. Il gusto per il gioco verbale, simile qui ad un calembour, si accompagna sempre alla necessità di veicolare contenuti metalinguistici.

76.

Tomarse con los brazos el uno al otro,
dándose cada uno a los brazos del otro.
Qué diferente sentirte dentro de uno
que sentirse uno solo dentro de uno,
es decir, vacío.
¿Será que es soledad tu abrazo
y tus besos sólo sed?
Me parece oírte que de mí no te sacias nunca.
Yo que fui antes buen catador de amarguras.

Un'altra poesia di importante pregnanza semantica: il 'buen cantador de amarguras' canta ora la frustrazione di un rapporto insoddisfacente per nessuno dei due amanti. Ancora si rileva una difficile leggibilità del testo dovuta al suo giocare ossimorico tra opposti. Prima l'estasi dell'abbandono reciproco nell'abbraccio. Poi la precisazione che aggiunge la percezione di una forte solitudine. Quindi gli interrogativi ossimorici su un abbraccio che è solitudine e un bacio che è sete (notiamo il trasferimento di un rapporto causa-effetto in una equiparazione). E la finale ammissione della reciprocità della sensazione del non sentirsi sazi. Anche qui il testo poetico si muove in una serie di annullamenti tra opposti che lascia alla fine in piedi solo la forte determinazione della bramosia non sazia di una relazione fisica e appagante con l'amato.

II.3. L'elaborazione gnoseologica

II. 3.1. I sensi

In tutta l'opera mistica di Cardenal ci siamo soffermati sul tema dei canali sensoriali che veicolano la comunicazione mistica. Siamo ora in una fase nuova, non più centrata sull'indagine mistica, quanto sulla quotidianità di una relazione stabilita e consolidata. E' allora interessante capire come si sono evolute le idee del poeta relativamente all'aspetto sensoriale della sua comunicazione con Dio.

91.

«No tengo otro» le he dicho
y repetido muchas veces.
Y oí que decía dentro de mí
no con palabras propiamente
sí con palabras confusamente
pero precisas, decía dentro de mí
o desde el fondo del universo:
«Y yo no tengo otro más que tú».

La limpida chiarezza espressiva di questo componimento lo rendono introduzione ideale al tema. Il poeta parla con Dio tramite la parola, come testimonia l'uso del verbo 'decir'. Nel raccontare la risposta di Dio Cardenal si incaglia nell'ineffabilità della forma di comunicazione e avvia un balbettio di salti e rimandi molto valido esteticamente e dotato di buona efficacia comunicativa. La rima baciata degli avverbi, i 'no' e 'sí' correlati in posizione anaforica e il 'pero' sono la scrittura del 'dislate', del tentativo, riuscito, di espressione. La sua cornice sono i due 'decía', che pongono la divagazione quasi tra parentesi. Seconda incertezza espressiva: da dove gli parlava? Da dentro di lui o dal fondo dell'universo, secondo l'incertezza tipica della letteratura mistica nel definire la provenienza del messaggio divino. L'ultimo verso testimonia il godimento dell'anima nell'avvertire come corrisposto l'amore più alto e la garanzia della sua fedeltà; come tutti gli ultimi versi delle composizioni di genere epigrammatico di Cardenal, vede concentrata su di sé un'attenzione particolare, enfatica come in questo caso, o altrove ironica o contrappuntistica. Propongo di seguito una delle chiusure più efficaci in questo senso:

48.

En la hamaca sentí que me decías
no te escogí porque fueras santo
o con madera de futuro santo
santos he tenido demasiados
te escogí para variar.

Tanti interrogativi su quanto sia immeritato l'amore divino si sciolgono qui, con un'autoironia divertente e divertita, in una burlesca lettura del pensiero di Dio. Restano quasi esosi i santi rispetto all'idea di un amore imperfetto con un amante bizzarro ma meno noioso della media degli amanti di cui la santità è la materia costitutiva. Anche qui si tratta di un dialogo, che avviene nell'amaca, in grande intimità. Quel 'sentí que me decías' lascia però aperto il campo speculativo a riflessioni sulla possibilità che non lo sentisse, che fa pensare ad una voce non materiale.

La maggior parte dei componimenti si riferisce, tuttavia al campo sensoriale visivo. Abbiamo visto nel citato componimento 68, che ancora domina l'idea dell'ingannevolezza

della vista. E' il canale dal quale approdano più stimoli e, al contempo, quello dal quale più comunemente entrano inganni. Ecco un confronto tra canali uditivo e visivo di singolare bellezza:

58.

El infinito y yo,
bastante tiempo ya de estar juntos,
y de tenernos confianza ¿no?
Cuando aun decir yo te quiero sale sobrando.
Son muchas las palabras y dicen poco.
Mejor el silencio. El mirarte del alma muda
los ojos húmedos como los de un perro.

Un'apertura che ci catapulta nel faccia a faccia centrale della mistica: l'uomo e l'infinito. Segue in forma ellittica di verbo stabilendo una confidenza ormai presente, di cui cerca consenso nell'interlocutore. Nella seconda parte si scioglie la riflessione affettiva. Si dichiara un fallimento delle parole: la stessa dichiarazione d'amore è superflua. Le parole sono tante e dicono poco. E' una consapevolezza serena quella del mistico, che si arrende di fronte all'ineffabilità altrove combattuta. Vince il silenzio. Ecco tutto il bagaglio culturale della teologia ebraica e di quelle orientali che affiora nella scrittura di Cardenal. 'El mirarte dell'alma muda'. E' la semplice, totalizzante esperienza della contemplazione che appaga la pressante voglia di comunicare del mistico. Il suo stare di fronte a Dio trova la sua forma più alta nell'imitazione del cane fedele e devoto al padrone. L'immagine finale degli occhi umidi del cane sfugge a ogni commento nella sua plastica espressività. Ancora un superamento delle parole si trova nella manifestazione del desiderio di una comunicazione intima non verbale, nel sospiro:

81.

Suspirar muy hondo
y volver a suspirar.
Pensar:
¡Que yo te oyera suspirar!

Ma il ruolo dominante è certo quello della vista.

28.

Amando al que tiene tanta belleza

que no la vemos.

La luz del rostro como si fuera ultra-violeta.

Anche qui la vista non rappresenta in maniera idonea la realtà: quando la bellezza è tanta, come nel caso di Dio, la vista non la coglie: si deve ricorrere al lessico scientifico per trovare un'espressione che risolva la questione sensoriale con l'analogia di una luce ultravioletta.

Una particolare angolazione del tema dell'inganno della vista è quella dell'invisibilità dell'amato. Il tema si può considerare una ripresa della riflessione mistica del sufi Al Hallay, più volte citato dal poeta, condannato a morte per eresia per aver sostenuto, in termini troppo espliciti, l'omogeneità della materia costitutiva dell'uomo e di quella di Dio nell'unione mistica. Lui sosteneva questo loro muoversi insieme, la loro presenza nello stesso luogo, rammaricando che gli altri potessero vedere solo lui. L'abbiamo visto nella chiusa del componimento 61, che ripropongo:

Estamos solos los dos

aunque sólo a uno se ve.

Si propone un'altra poesia, singolare per forma metrica e contenuti.

10.

Yo tengo un amor secreto

que ninguno ve.

Tan secreto lo tenemos

que sólo a mí me ven.

E' una specie di redondilla, una quartina di ottosillabi alternati a un epta e un esasillabo, con ritmo popolare. Ha anche una rima assonante regolarmente alternata. Presenta

splendidamente il tema in questione, allargando il soggetto dall'io iniziale al noi che si introduce al terzo verso. L'invisibilità dell'amore 'mistico' in senso etimologico, è tanto marcata che nessuno vede l'amato.

L'olfatto è completamente assente, mentre il gusto fa una fugace apparizione, tra le risposte all'interrogarsi sul perché della predilezione divina.

21.

Me intriga qué sería lo que te gustó de mí.

Tal vez un alma de ojos tristes.

Y un sabor no probado por nadie todavía.

Il tatto è presente in negativo, nel citato 'caricia sin tacto'. Sono invece molti i riferimenti più generici al contatto fisico tra i due amanti, nella chiave positiva dell'incontro, ma forse di più, in quella negativa della sua frustrazione. Si analizza questo aspetto nella chiave che gli è più consona, ovvero quella gnoseologica.

II.3.2. Vie conoscitive

6.

Un cruel vidrio invisible nos separa.

Infinito abismo entre los dos
y querer abrazarte.

Y tal vez abrazarte.

O creer abrazarte.

Si ritrova in questo componimento la tematica conoscitiva dell'inganno nella simbologia del vetro che impedisce il contatto tra gli amanti.³⁵⁶ La disposizione a cascata degli ultimi tre versi, insieme all'epifora, marca le prime parole di ogni verso 'querer' 'tal vez' 'creer'. La

³⁵⁶ Rimandiamo alla trattazione del tema nell'analisi della raccolta *Gethsemani, Ky*.

sequenza si risolve in un anticlimax che lascia nella possibilità che quella del poeta sia solo un'illusione.

43.

Un día te abrazaré fuera del tiempo
donde todo sucede al mismo tiempo.

Girando, girando sobre su eje,
girando, girando día y noche,
y hay día y noche por su girar.

De otros planetas no sabemos,
pero tú has hecho que en éste nos durmamos,
y yo reclinado en tu pecho me he dormido
mientras suben y bajan los aviones.

La poesia 43 tocca (è l'unica nella raccolta) il tema del tempo: come si era rilevato nell'analisi delle coordinate spazio temporali della notte mistica, anche qui si evidenzia nell'unione degli amanti, proprio la dimensione di estraneità al tempo. Tutta la parte centrale del componimento, quella individuabile graficamente nello spostamento a destra, si configura come un'apposizione ellittica di un soggetto a cui riferirsi. Si capisce chiaramente che parla della terra, quella Gea o Gaia che nel *Cántico Cósmico* era la dea madre, completamento femminile del creatore del cosmo, rappresentazione allegorica della Madonna. Qui sembra indicare solo, con il suo moto, lo scorrere del tempo intorno agli amanti. Si ripropone la tematica della notte, quasi totalmente esente da tutte le valenze simboliche che ha rivestito sin ora.

79

Aquella noche en la Isla de Vancouver
abrí la ventanita del motel
y al ver las estrellas
casi lloré.
Eran tantas esa noche
y me besabas con todas ellas.

La notte è solo un momento del giorno; serve nella dialettica poetica solo ad evidenziare le

stelle, allegoria dei baci di Dio che raggiungono l'uomo commosso. E' la commozione il cuore del componimento. Qui Dio comunica con un elemento della natura, del cosmo.

45.

No sé dónde acaba el follaje real
y dónde empieza el follaje de agua.

Estos paisajes con agua
donde el agua todo refleja
y que tanto nos encantan
son el reflejo de tu rostro
por lo que nos encantan tanto.

37.

El mar, la rosa, la mujer,
toda cosa nos habla de Dios.
Pero la mujer con bikini en el mar
también nos dice que no es Dios.
Todo ser es transparente, pero
la transparencia no es otra cosa
sino un no ser para que pase la luz.

Ancora testi in cui si ammette una comunicazione che avviene per tramite del creato. L'affermazione non è, però, assoluta come lo era trenta anni prima per il poeta, quando anche i neon e la bellezza delle ragazze gli parlavano di Dio. Si afferma anche una visione selettiva di quello che nella realtà visibile non comunica Dio ma può solo trarre in inganno. E qui neanche Cardenal sfugge all'identificazione della negatività nella donna in bikini. Ma questa considerazione lascia il posto ad una riflessione ulteriore, di grande rilievo dal punto di vista dell'indagine gnoseologica. Il discorso cardenaliano sulla trasparenza della materia giunge al suo apice. Ogni cosa deve essere trasparente, cioè chi la vede deve potere andare oltre la sua materialità e vedere in lei la luce.³⁵⁷ Il problema non è quindi la materia, che è sempre santa secondo la teoria chardiniana, ma la sua capacità di non essere troppo

³⁵⁷ Si ricordi come anche in *Cántico Cósmico* la luce nasceva con l'atomo in virtù del suo essere in larga misura vuoto. (ed.cit., p. 363)

invadente, di non occupare tutto lo spazio con se stessa e lasciare penetrare nelle sue viscere la luce, che è la manifestazione divina.

97.

Oro árida oración
en el hotel en que me metieron
 entre rascacielos de vidrio
 cuadrangulares moles escalonadas
reflejado el crepúsculo en los cristales
o reflejados otros rascacielos de cristal
con el cielo también tras ellos reflejado
pero más brillantes que el cielo los rascacielos
 con sus vidrios negros luminosos
 y ya algunos encendidos dentro
 reflejando otros vidrios de enfrente negros y brillantes
 y los encendidos,
 reflejos de reflejos estas moles
y en esta oración nada oro, nada
 de palabras, ideas ni emociones,
su única razón:
que te eleve esta oración en la fría simetría
 de nada sobre nada reflejando nada
 en 50 St. & Park Ave.

La trattazione del tema gnoseologico non può prescindere da una delle composizioni più dense di contenuti e suggestioni formali di tutta la raccolta. E' l'ultima e, sebbene l'opera non segua un chiaro piano compositivo, rappresenta una summa sapienziale. Si tratta, certo di un momento di forte dubbio, di percezione in chiave drammatica della sua esperienza contemplativa. Dall'inizio è subito chiaro il contesto di aridità spirituale in cui si colloca la composizione. Il poeta sta pregando, in un luogo determinatissimo (la poesia si chiude con l'indirizzo). Anche la situazione è chiara, è ospite di qualcuno, probabilmente per qualche conferenza, ed è stato alloggiato in un Hotel tra i grattacieli. Da questa realtà, fisicamente concretissima, si leva una delle più drammatiche riflessioni metafisiche del mistico. Un

impressionante gioco di specchi di fronte a lui riflette un indeterminato crepuscolo che non si vede, se non riflesso. Il cuore della sconcertante interrogazione metafisica è se è veramente il crepuscolo ad arrivare a lui con la sua luce, pur riflessa. Lo sguardo del poeta si perde, infatti, in un capogiro di rispecchiamenti tra i quali si insinua il dubbio della vacuità dell'immagine iniziale; alcuni grattacieli hanno una luce propria, altri sono più belli della stessa fonte di luce pur connotati nei toni neri dell'oscurità. Formalmente l'ossimoro 'negros luminosos' e l'iterazione dei vocaboli 'reflejo' 'cristal' 'brillante' e 'encendido' determinano la diabolicità del labirinto gnoseologico in cui si perde ogni certezza e l'anima del mistico è smarrita. Il climax drammatico della poesia si raggiunge nel 'nada oro, nada', che si leva come una denuncia dal cuore della notte oscura allegorica e trova solo la debole risposta della sua ragione nella necessità di pregare. L'incedere spaventoso delle sillabe in 'en la fría simetría de nada sobre nada reflejando nada' è foneticamente determinato dalle rime interne. Il penultimo verso, con la triplice iterazione del nada fa ancora di più, rievocando, o forse continuando, i rimandi di specchio in specchio. La chiusa è anch'essa ad effetto, ma un effetto opposto al solito, teso stavolta a diminuire l'enfasi, smorzando i toni nella banalità di un indirizzo.

II.3.3. L'invenzione di un nuovo senso.

Tra le meraviglie della risposta all'ineffabilità si conta quella dell'evocazione di un nuovo organo di percezione sensoriale, che superi quelle esistenti e sin ora tentate come vie espressive con esiti frustranti. La prima poesia da tener presente, perché all'origine di questo percorso creativo, è la 30, della quale si richiama solo la parte che ci interessa ora.

[...]

que hay un erotismo sin los sentidos, para muy pocos,
en el que soy experto.

Il poeta sembrava qui ritagliarsi un ruolo da maestro in un'arte inedita, una forma di erotismo che prescindesse dalle forme di percezione ordinaria. Una capacità

ultrasensoriale è attribuita anche a Borges, la cui opera presenta molti tratti mistici. Di lui Cardenal sottolinea la cecità, proprio per indicare il superamento della sensorialità comune³⁵⁸.

84.

O como olvidado de la creación
para estar conmigo. Para jugar.
Sobrevolaba el Amazonas, el laberinto de aguas,
ríos bifurcándose hasta el horizonte. Borges
no estuvo aquí pero lo vería en sus noches
insomnes y ciego.

L'ipallage 'noches/ insomnes y ciego' sottolinea l'aspetto della cecità del letterato. Ma è proprio alla vista che Cardenal affida di veicolare la conoscenza mistica del collega: 'lo vería'. O è sadismo o ci vuole indicare qualcosa di più.

34.

Dulzura con que se aman
en parques o cines o en alcobas,
y cómo será la de nosotros,
tanta que no la sienten los sentidos,
dulzura más allá de la dulzura ¡ay! más allá.

Nell'estatica proiezione mentale di quello che potrà essere il suo amore immateriale Cardenal esprime la consapevolezza (o la voglia) di superare la percezione sensoriale nella ricerca di una dolcezza incomparabilmente superiore, sottolineata nell'enfasi dell'"ay", racchiuso tra i, rari, punti esclamativi.

54.

Amar a un amor que no envejezca

³⁵⁸ María Kodama de Borges, " Jorge Luis Borges y la experiencia mística", in Luce López-Baralt e Lorenzo Piera, *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp.77-84.

y amarlo sin que envejezca yo.
Bellísimo lo visible, ya lo sé,
pero más bellissimo lo invisible
no sé ¡coño! de qué otra manera llamarlo
a eso eso que es donde haces el amor.

Qui Cardenal crea, inventa un nuovo senso, che sgorga direttamente dall'incapacità espressiva di rappresentare degnamente il contenuto. Prima la pacata menzione dell'aspirazione di Cardenal quando scelse la via della consacrazione: avere un amore che non fosse sottoposto alla vecchiaia, alla malattia, all'imbruttimento del corpo. Quindi l'infantilismo di quel 'más bellissimo' ci fa intuire che siamo vicini ad un'incapacità espressiva. Quindi l'ineffabilità scoppia in una delle frasi scabrose del componimento. La rabbia del poeta sbocca in un'ammissione di non sapere come dire quello che vuole dire. La parolaccia posta in intercalare esprime, volgarmente, la rabbia del poeta a secco di parole. L'ultimo verso è una disperata invocazione alla creazione nominale di un nuovo organo di percezione, che permetta di raggiungere Dio.

II.4. Storia di un'assenza

II.4.1. L'attesa e il desiderio

Nella parte femminile passiva dell'anima è compreso l'aspetto peggiore, l'attesa. L'aveva detto Merton:

95.
Y Merton: su última advertencia
en el *Guest House* antes de admitirme al claustro:
'La vida del monje es
un semi-éxtasis y cuarenta años de aridez'.
No me dio miedo.

Una poesia composta esclusivamente dell'informazione su una conversazione: dimesso ogni altro valore qui è semplicemente l'istantanea verbale di un momento della vita. Solo l'ultimo verso commenta laconico. Successivamente però la realtà di questo amore intermittente si è rivelata molto dura per il poeta:

4.
Te vas y volvés,
inconstante *gurrión*,
y otra vez te vas.

Qui l'attribuzione, in pacato tono accusatorio, è incastonata in una struttura di rime a incrocio, un chiasmo di rime, che arricchisce l'espressione dell'incostanza.

1.
Amada y amado. La amada
mira desde la alcoba la luna que asciende.
Una motocicleta en la calle acelerándose.
El amado sin prisa por ir a la cama.

Nel componimento che apre la raccolta si evidenzia con l'ultimo verso ellittico di verbo, in una struttura interamente attributiva del soggetto, la sua caratteristica di tardare nel manifestarsi. La forma nominale domina comunque il componimento anche nella parte descrittiva, con un solo verbo principale, quel mira che resta a determinare l'unica azione della notte del contemplativo.

36.
Quien fuera incansable en la espera
en el atrio de La Merced o en la esquina
podría esperarte la vida entera,
creador de aquella que yo quería.

Qui Cardenal opera una trasposizione della sua pazienza nell'aspettare ragazze durante il suo soggiorno in Spagna con quella che dimostra nell'attesa ancora più lunga della manifestazione dell'amato.

31.

Hay un arrullo entre las hojas
-el otro arrullo no se oye –
como si fuera dentro de mí
esperando el tuyo.

41.

Como la pareja impaciente en el parque esperando la noche.

I due componimenti rappresentano l'impazienza dell'attesa e l'ansia di completamento. Si noti nel secondo che è solo similitudine senza termine di paragone. Una struttura fortemente ellittica, che comunica anche con l'assenza di parole.

La poesia 50 è un riuscito esempio di intreccio armonico e esteticamente valido di contenuti difformi e forme non del tutto omogenee.

50.

La dulzura de ciertas palabras como
'nosotros dos'.
Deambulo solitario entre los besos.
De mis soledades vengo
no vuelva a mis soledades.
Sentí que la eternidad
será estar juntos los dos.
Dios me quiere como si yo fuera Dios.
Alguna vez yo seré experto en amores
en tu cama, entre las sábanas.
Sexo de Dios.

Prima uno stimolo acustico: Cardenal lo invia facendo risuonare le parole che in realtà interessano e rassicurano per la loro valenza semantica, non fonetica. Poi il vagabondare solitario, topos mistico. Qui Cardenal si proietta in una solitaria passeggiata in luogo onirico, non spaziale, tra i baci. Una coppia di ottonari di musicalità classica (accostabile

all'esametro dattilico) raffigura con la conformazione chiastica ('soledades' 'vengo/vuelva') il camminare del mistico che, come dice bene De Certeau, cerca 'una via per perdersi'.³⁵⁹ Un'altra riflessione importante è contenuta nella coppia successiva di versi. L'espressione dell'eternità ha la sua rappresentazione nella struttura formale grazie all'uso di un passato e un futuro nella stessa proposizione ('sentí' e 'será'). Altro salto di tema: si tocca ora la questione dell'identità. Siamo all'antitesi dell'antropizzazione di Dio che abbiamo precedentemente rilevato. Qui perché gli amanti siano uguali Dio rende Dio anche l'uomo, lo deifica, amandolo come se fosse un Dio.

Si chiude nel lascivo abbandono dell'anima che sogna un rendez-vous intimo, in cui si immagina finalmente 'experto en amores' (e non 'en soledades') nel letto, tra le lenzuola (ribadire il concetto dà forza alla fisicità della rappresentazione erotica). L'ultimo verso, cortissimo, rompe storici tabù sessuali del mondo cattolico accostando i due termini 'sexo' e 'Dios'.

La lacerante attesa ha il suo fondamento e la sua forza nel ripetersi della promessa di unione, che ravviva il desiderio.

67.

Estás más cerca de mí que yo mismo.

Por eso pues parecés tan lejos.

Imagino que me tendrás mucha lástima.

Cómo será aquel día cuando dirás Ernesto.

77.

Me eriza pensar

cómo será que dices

cuando dices mi nombre

78.

Y lo que vos me propones para después.

La dimensione della proiezione onirica dell'innamorato è forte, come si può osservare nei componimenti proposti. Si sottolinea particolarmente il 78, in stretta correlazione

³⁵⁹ L'efficace espressione si trova tra le definizioni della mistica che propone il De Certeau in *Fabula Mistica* (citato).

con il 77, che esprime mirabilmente il vagheggiare del pensiero nel prefigurare l'unione mistica, confidente nei progetti che avrà l'amato.

II.4.2. La materia

In un unico componimento la materia appare come un limite alla relazione degli amanti.

73.

Átomos míos,
que son míos sólo brevemente,
porque después vendrán otros,
díganle a mi amado que seré suya.,
cuando esté de todo átomo desnudada.

L'invocazione agli atomi come messaggeri ha tutta la forza della santificazione chardiniana della materia. Questa appare ritratta nella consapevolezza del suo essere soggetta alla morte. Anzi la materia si deve fare messaggera a Dio della necessità stessa della sua fine. Nel resto dei componimenti prevale il rammarico per l'immaterialità dell'amato, causa di esasperanti frustrazioni fisiche.

7.

Este parque de Madrid... Mira tú
mi amante inmaterial los cuerpos que se besan.
Si vos me querés
y te quiero yo
¿qué es pues lo que no nos une
en el universo?
Como si estuviéramos en universos paralelos.

Il tono della conversazione è così intimo da suggerire in tono di rimprovero il confronto con la materialità dei baci. Compare anche, tra le domande proprie della dinamica

psicologica intima, la questione centrale dell'identità degli amanti e della loro 'compatibilità' ontologica. La struttura sintattica rotta si avvicina qui al balbettio mistico per il quale la parola si ferma dinanzi ad un ostacolo sovranaturale. L'espressione della distanza si scioglie, infine, in una metafora cosmologica.

33.

Duro es,
pero no me quejo del amor incorporal
que me tocó en suerte.
Me querías sólo para vos.
Y ya más solo no puede ser.

Ora l'amata si rassicura nella felice consapevolezza dell'amore geloso dell'amato, per poi cadere (come espresso dal bel gioco anfibologico centrato nel termine 'solo' o 'sólo') nel dramma della sua solitudine. In altre occasioni, invece del tono drammatico, prevale quello ironico, come in:

51.

El que amó más de todos sus compañeros,
el que amó más en toda su generación,
amando ahora un tal ser trascendente,
como decir un tipo no existente.
En qué has venido a parar, Ernesto.

Anche l'ironia è tipica della poetica di *Telescopio* e intimamente connessa al gusto del genere epigrammatico, col quale si sposa per incisività, frasi ad effetto e ribaltamenti semantici. Quel 'tal ser trascendente' ha il tono iperbolico che dipinge l'affermazione di assurdo. Anche nella sua vita contemplativa il poeta ha sempre mantenuto un'immagine alta della sua vita sentimentale (e sessuale) durante la giovinezza. E' interessante come lo trasforma 'a lo divino' nella versione religiosa della sua poetica d'amore.

35.

Cuando joven me sentía
campeón en capacidad de amar

-y en realidad lo era- ahora lo soy
en cuanto a soledad.

25.

Sentí ayer tu cara más adentro que mis ojos
y hoy a años luz de mí como en otra galaxia.

Las miradas tristes de Ernesto para ti
¿las has visto?

Yo, maestro en soledades.

Prevale nei componimenti citati l'amarezza e la malinconia della solitudine che devasta la vita affettiva del poeta. Nel componimento che segue il tema è affrontato in maniera molto particolare, da tutt'altra angolazione. Cardenal chiama in causa la scrittrice nicaraguense Gioconda Belli, ottima narratrice nonché compositrice di poesia erotica.

30.

Le dijeron a Gioconda Belli en aquel bar
que ella podría entrenarme en erotismo
y dijo que me podría entrenar bastante.

Yo callé. Hoy pensé
que hay un erotismo sin los sentidos, para muy pocos,
en el que soy experto.

Si riporta un dialogo tra amici letterati in un bar, cosa comune alle sperimentazioni di poetiche conversazionali del secondo novecento in Centroamerica.³⁶⁰ Il banale gioco che tira in ballo l'educazione erotica del poeta sembra ferirlo. La reazione, un po' sconcertata trova la sua soluzione formale in quell'aumento della pausa tra le due microfrasi in rima: 'Yo callé' e 'hoy pensé'. La riflessione del poeta conduce alla teorizzazione di un tipo di erotismo diverso, segreto, da iniziati, 'mistico' appunto. E quello è, con ritrovato orgoglio, il suo campo di realizzazione.

³⁶⁰ Si pensi per esempio alla poesia conversazionale, in particolare a *Taberna y otros lugares* di Roque Dalton, che riporta, isolate da conversazioni originali e ricomposte nella trama poetica come collages, frasi di bevitori di una taverna di Praga.

71.

Joaquín Pasos en aquel bar
después de estar en un cuarto con su mujercita,
a Juan Aburto:
«Poeta, Dios está en el coño de las mujeres»
Está en todas partes dice el catecismo.
Pero no está lo mismo en todas partes.

La volgarità delle affermazioni degli amici letterati ritorna in un altro 'dialogo da taverna', e sembra offendere il poeta. Notiamo (per questo ho scelto di presentare in coppia i due componimenti) la struttura della poesia, che introduce il frammento di dialogo in note esplicative simili alle indicazioni teatrali.

Addentrandoci nell'espressione erotica del misticismo cardenaliano, si completa anche la riflessione sulla materia.

56.

Entras otra vez como música, como luz,
música sin ondas acústicas, luz sin fotones.
Caricia sin el tacto, sólo la pura caricia.
El que inventó el sexo
¿no sabrá amar?

L'espressione dell'immaterialità, qui particolarmente riuscita, si avvale di terminologia scientifica. La 'forma' di presentazione dell'amato è, di nuovo, resa con simbologie che attingono ad altri campi semantici, con le analogie con la musica e la luce. Ma la musica non ha onde e la luce non ha fotoni. Mancano i costituenti organici della materia, a restituire la musica e la luce in una veste smaterializzata. Il verso successivo spiega come la privazione della materialità sveli il senso puro, la verità ultima delle cose. E la verità svelata è quella di un amore ulteriore intuibile nel silenzio della risposta alla domanda che chiude il componimento. Attenzione, è importante qui come il silenzio parli insieme al suono, forse a volte di più, come suggerito da tanta parte della riflessione

dei mistici. Ora il poeta pone la domanda retorica che può suggerire l'intuizione metafisica (come facevano i maestri dello zen).

II.4.3. La frustrazione e la solitudine

Uno dei tratti di amarezza più marcati nella vita del contemplativo è quello relativo alla frustrazione del desiderio fisico nelle fasi di aridità, di 'noche oscura', si sarebbe detto nel *Cántico* con riferimento alla terminologia di San Juan. La repressione del desiderio e l'amarezza dell'assenza si intrecciano nella drammatica negazione del sentire.

3.

La mejor garantía de que es cierto

y no invención mía

es que no me des goces.

Amado misterioso que no gozo

¡nada quiero sino estar contigo!

Iniziamo da uno dei rari esempi di percezione dell'assenza di godimento fisico della relazione con l'amato che non assume connotazioni di angoscia. La definizione 'amado misterioso que no gozo' esprime appieno l'inafferrabilità gnoseologica e fisica della divinità. Si scioglie nell'invocazione che presenta il topos mistico del rifiuto di tutto il resto, che appare nulla in confronto al prediletto amore divino.

27.

Si de nada,

si de no sentir nada se trata,

el mío es un perfecto amor.

Si de no sentir nada se trata.

Y en efecto se trata.

Qui il ragionamento sembra forzarsi ad una razionalità sillogistica, ma cadere nella balbuzie di frasi ripetute. Sembra scuotere il poeta nell'ammettere, dolorosamente, a se stesso, la razionale verità espressa dall'ultimo verso. Questo 'nada' sembra schiacciare, durante la fase di aridità, tutta l'enfasi dell'innamoramento e dell'incontro.

26.

Mercenario no soy en este amor.

Amor quiero yo, no sentimentalismos dulces.

Podría ser de aridez solamente. (Yo lo aguanto.)

Si he sido íntimo de la tristeza tanto tiempo.

Ecco che, accanto alla rassegnazione del 'maestro en soledades' si affaccia la voce contestatrice che rivendica amore vero e non sentimentalismo. Sembra respingere un senso stolido di romanticismo e invocare quella concretezza che manca. Si scrive la storia di un'assenza, come in ogni espressione letteraria mistica.

38.

Únete a mí aunque no te sienta, aunque

mi conciencia quede afuera con el frío.

Señor mío y Dios mío de mis frustraciones.

Al menos juguemos a que somos amantes.

La poesia 38, formata da quattro versi isosillabici ma ritmicamente differenti, ritrova nel non cedere alla rassegnazione un'espressione anche formalmente più energica. Inizia forte con l'imperativo 'únete', richiesta che va oltre le concessive che seguono. Anche se non sento, anche se non ho una percezione piena e consapevole nel freddo esterno che è definizione per negazione del calore interno della fusione. L'invocazione che segue ha grande energia espressiva nel chiamare l'amato 'Dios de mis frustraciones' e nel proporre infantilmente un gioco, la finzione di una relazione.

75.

A veces sin amor, las más veces, o así parece,

el amor solitario de mí mismo, el pobre yo,
en un universo pululante de tanto otro. O tal vez
no, no el amor solo de mí sólo, sino sutilmente,
que ni se siente, otro, tan cerca de mi como yo.

La triplice rima interna del primo verso ha un effetto di scollamento dal valore referenziale delle parole, mentre il ritornare pensoso sulle brevi affermazioni fatte è chiaramente riconoscibile come tratto del balbettio mistico. Il poeta si compatisce, perso nella solitudine, e con rimpianto menziona il 'tanto otro' delle sue rinunce, finché un 'tal vez' in enjambement nega le affermazioni precedenti, aprendo all'affacciarsi di un'altra possibilità: una presenza sottile, quasi impercettibile ma tanto vicina, 'como yo', che ritrova l'"otro" perduto.

II.4.4. Il celibato

L'unica critica esistente sino ad oggi che si sia occupata dell'opera mistica di Cardenal, la citata Luce López-Baralt, è una ferma sostenitrice della svolta epocale determinata dalla verbalizzazione lirica delle sofferenze del celibato. Sebbene riteniamo che la pregnanza del contenuto mistico cardenaliano e la novità della sua espressione formale siano ancor più importanti ed articolate, certo l'aspetto in questione ha una sua rilevanza nella poesia di Cardenal e nella storia della letteratura religiosa (della quale i mistici sono stati sempre la scandalosa avanguardia).

93.

Nuestras relaciones...

Esta simbiosis que somos.

Vos sabés lo que buscaba:

belleza que no se engorde,

amor que no se aburguese.

Por otra parte vos:

querías tener amor con alguien
por lo que fui hecho.
Yo no hice nada para enamorarte.
Todavía chorrean sangre
mis renunciadas.

La poesia 93 describe l'unione con toni dolci, nel presente e nel passato dei suoi inizi. L'unione tra gli amanti è definita, come avevamo anticipato, da una simbiosi. La serie di versi che segue spiega cosa cercassero l'uno nell'altro gli amanti al momento del loro incontro. Il desiderio di Cardenal: fuggire al tempo che corrode tutto; quello di Dio: amore, secondo il suo piano preordinato, 'por lo que fui hecho'. Quindi le responsabilità della seduzione, che il poeta attribuisce interamente a Dio. L'ultima frase concentra in sé tutta l'attenzione, restando immagine dominante del componimento il 'chorrear' del sangue. Il dolore dell'amputazione dell'esistenza, scelta con il celibato, appare in tutta la sua drammaticità.

94.
¡Poder conformarme con belleza natural
y no buscarte más a ti, el inmaterial;
belleza natural; si incluso la mujer desnuda
me saciara, y yo ya no fuera tras de ti
inconsolablemente!

Cardenal imposta il tono lirico sul registro del sospiro con una delle rare esclamazioni accompagnate dai suoi segni di interpunzione. Nella disperazione il poeta vorrebbe non dover più dipendere dal suo amante immateriale. Lo tradirebbe se ci fosse qualcos'altro (anche una donna nuda, dice con linguaggio iperbolico per l'immaginario del mistico) in grado di saziarlo. Il rimpianto non è più legato ad una scelta ma all'oggettività di un'impossibilità di soddisfare i desideri del mistico.

39.
Los que tenemos los brazos sin abrazos.

El ermitaño medieval que envidió un gallo.
Revolver un poquito un pelo tan siquiera,
roce de unos labios después, roce de un cutis,
amor como un maremoto del alto de las palmeras.
Mis condiscípulos se rieron
 cuando grité al Padre Otaño venir a ver el fenómeno
de dos insectos pegados de la cola.
En otra etapa de mi vida
he envidiado no sólo a mi niñez perdida sino
a los insectos.

La frustrazione fisica si esprime qui nel 'brazo sin abrazo' che priva l'organo della sua funzione. Il rimpianto per i gesti fisici dell'amore carnale, per quelli più dolci, è introdotto dalla frase nominale forte sull'eremita. La confessione dell'invidia per gli insetti è la dimensione drammaticamente sincera di un mondo di frustrazioni che solo ora si schiude agli occhi dei laici.

70.
Yo he sido capado,
no en las cárceles de Somoza
sino por el Reino (Mt. 19,12).

Il tema della frustrazione sessuale espressa nell'immagine della castrazione ricorre più volte nella raccolta, in più chiavi, come quella politica del 70 o quella ironica dei componenti che seguono.

72.
Y:
Eunucos. Por amor del Reino de los Cielos.
No es broma tampoco.

74.
Por amor del Reino de los Cielos.
Orígenes lo hizo literalmente.

E' una sorta di amara ironia quella con cui il poeta arriva quasi a ridicolizzare tanta storia del cristianesimo nell'amarezza dell'abbassamento sotto il livello degli animali e nella laconica espressione dell'assurda automutilazione. Sembra che il silenzio di Cardenal voglia suggerire una riflessione al lettore, voglia lasciare a lui la parola che lui tace.

II.5. Il parlare mistico

Tra le caratteristiche proprie della letteratura mistica ve ne sono alcune che accomunano i contemplativi di tutti i tempi. Le vogliamo individuare nella raccolta *Telescopio en la Noche Oscura*, per concluderne l'analisi, certi di porla nella luce della continuità con una tradizione espressiva ben definibile e radicata. Il primo carattere forte dell'espressione mistica è l'ineffabilità, quindi l'impossibilità di dare espressione piena e soddisfacente ad una delle esperienze che più accesamente meritano attestazione. L'abbiamo incontrata, sin ora, in componimenti diversi, espressa nel balbettio, nelle frasi rotte, nei silenzi, nei puntini di sospensione, nelle espressioni (anche volgari) di sdegno e di rabbia per non riuscire a trovare le parole giuste. Per Cardenal l'ineffabilità è, tuttavia, motivo di uno sforzo di superamento dell'incapacità espressiva, che lo spinge a sfruttare in chiave nuova molte delle risorse comunicative alle quali aveva già attinto la sua poesia precedente. E' il procedimento attivo nel titolo della raccolta, in cui il ricorso al linguaggio della tecnologia esprime proprio la voglia di usare forme nuove per aumentare la portata espressiva del discorso poetico. Nel componimento che segue è esplicita la ricerca di modi efficaci di comunicare e risulta evidente la rispondenza della scrittura al dettame violento della necessità comunicativa.

57.

La alegría de estar enamorado

¿cómo la describiré?

Es no tener ya un corazón solo,
aquella habitación deshabitada,
ahora ocupada por quien uno ama.
Es que quien era uno ya son dos.

I versi 3, 4 e 5 rispondono in chiave allegorica, con una figura di traslazione. De Certeau scrive:

Queste maniere di parlare sono pratiche traslative. Sono attività metaforiche (la metafora è una 'translatio'). Spostano. Seducono e alterano le parole. I giochi logici che si svolgevano all'interno di un sistema linguistico stabile, le rimpiazzano con 'trasformazioni' di un sistema in un altro e con usi o riusi inediti in ogni campo. Mentre fra i luoghi di produzione del discorso universitario o scolastico vi era una relativa omogeneità, i luoghi della produzione spirituale sono eterogenei. Ogni discorso che li attraversa, inoltre, o che vi si tiene, assicura un passaggio tra questi luoghi. E' un corpo in cui sono impressi concetti trapiantati e vocaboli resi metaforici, tatuati di citazioni implicite o esplicite.³⁶¹

Non sfuggiranno i numerosi punti di contatto con la poetica cardenaliana, dal sistema intertestuale, alla pratica della traslazione di concetti e vocaboli in campi altri. Nell'epigramma 57 è un semplice uso metaforico di un'immagine, tra l'altro presente nelle Sacre Scritture, che esprime la profonda e costante presenza di Dio nella vita come una coabitazione (altrove abbiamo incontrato il termine biologico 'simbiosi'). Si propone, tenendo presente la riflessione del De Certeau, la lettura del componimento 11.

11.
Electricidad es una manera de hablar.
Lo igual se repele y lo opuesto se junta.
Como macho y hembra. Pero
positivo y negativo es una manera de hablar.
Yo te amo como opuesto,
y no es una manera de hablar.

La 'manera de hablar' risponde esattamente a quanto definito dallo studioso francese. Qui tutta l'espressione dei primi quattro versi spiega il senso della 'translatio'.

³⁶¹ Michel De Certeau, *op.cit.*, p.177.

Il cuore della dialettica mistica è individuato nel tema dell'opposto. Anche questo costituisce un terreno molto fertile nell'analisi del linguaggio e dei codici espressivi di Cardenal, sotto due aspetti: quello del ricorso all'ossimoro e quello argomentativo del processo definitivo per negazione, mediato dalla pratica del dissimile. Abbiamo visto nell'epigramma 10 come il processo negativo conduca al 'nada' con procedimento di semplificazione matematica e quanto spesso si ricorra a figure oppositive. Altrove la definizione si impronta sulla dissomiglianza in maniera più efficace che sulla somiglianza.

Si tratta di un artefatto destinato non a dire qualcosa, bensì a condurre verso il nulla del pensabile. Le parole, combinandosi, vi si trovano disancorate dal senso e trasformate in operatori di distacco. Non sono più segni le dissomiglianze, ma macchine per andare alla deriva. Macchine per viaggi ed estasi fuori dal significato ricevuto.³⁶²

69.

Mi felicidad fue poca. La soledad es total.

Yo quien un día fui tan romántico enamorado:

abrazar sin brazos, amar sin emociones.

Dulce sería llorar pero es retórico.

Tal vez te gustó lo romántico y enamorado.

De entre cien mil me escogiste.

Atrás quedaron los epigramas y las muchachas.

Il componimento 69 recupera pienamente la forma epigrammatica nel senso classico, etimologico, del termine: sembra una lapide. Curiosamente l'unica volta che nomina tale forma poetica è per celebrarne l'addio, come all'ultimo verso. E mentre lo archivia se ne riappropria fermamente. La parte più intensa del componimento però è proprio l'espressione della frustrazione fisica del mistico, ben espressa in relazione all'immaterialità, tramite la negazione fisica: l'amputazione di parti del corpo mistico.

Teologia negativa: che significa mediante ciò che toglie : da quel momento il segno stesso è una pratica di sottrazione o divisione.³⁶³

³⁶² *Ibid.*, p. 207.

³⁶³ *Ibid.*, p. 196.

L'"abrazar sin brazos' e 'amar sin emociones' sono espressioni ottime di tale pratica, che ha una profonda tradizione letteraria.³⁶⁴ Esprime splendidamente la mancanza di materialità dell'azione, instaurando quel procedimento di annullamento di un termine nell'altro che crea la presenza letteraria di un'assenza.

Anche il discorso cardenaliano sulla castrazione si colora di questi significati allegorici. Ma il distacco e la pratica del dissimile hanno anche un altro volto formale di enorme rilevanza: la parola, quando assume troppa rilevanza, opacizza il significato, altera le funzioni verbali. Ma proprio questo scollamento, che abbiamo già incontrato, permette di veicolare un contenuto metatestuale articolando la percezione del nulla.

Cogliamo l'occasione riepilogativa per leggere il componimento 80 tenendo presenti i casi di questo tipo incontrati in precedenza.

80

Te enamoraste de mí.

«Llámesele Dios si uno quiere»

dice un libro científico.

No me importa si así te llamo

o no te llamo

pero te amo.

Que aunque no me amaras yo te amo.

Qui il gioco verbale è semplice, ma vi si intuisce la funzione di opacizzazione del linguaggio. Il calembour sulla rima baciata dei versai 4, 5 e 6 farfuglia una negazione per nullificare i ragionamenti, azzerarli, e affermare la forza irrazionale e incondizionata dell'amore puro.

32.

El ir amándote mientras viva

³⁶⁴ Trattata da De Certeau nella sua opera, già citata, *Fabula Mistica*, alle pagine 193-195.

sin esperar nada de este amor
igual que si no existieras
y persistir no obstante el amor
¿no es esto, Amor, amor de veras?

Gime gime gime
gime gime gime gime gime
gemido repetido es el arrullo
si querés que vaya, iré,
si querés que vaya, iré.

L'epigramma che propongo ora è esso stesso scisso in due forme espressive: si apre nel lirismo più intenso presentando versi decasillabi molto musicali in una struttura nominale retta dalla sostantivazione dell'infinito. Una domanda in 'adrese' diretto a Dio chiede conferma della verità di questo sentimento spostando l'attenzione sulla sua ontologia. Il resto del componimento è una suggestione fonetica (nella ripetizione di 'gime' con valore semantico e fonosimbolico, che ricorda un canto di uccelli) e la frase 'si querés que vaya iré'. Non sfuggirà al lettore accorto che la frase è un'autocitazione del poeta che ci collega agli inizi della sua scelta religiosa. Si tratta della poesia contenuta in *Epigramas* che abbiamo analizzato in apertura come preistoria dell'espressione di Cardenal 'a lo divino': è quel 'canto de esquirines' dietro al quale il poeta aveva camuffato la sua risposta esistenziale alla vocazione divina. E' delizioso il ricorso consapevole all'ingenuità espressiva, che si può agilmente leggere nella scrittura del poeta, già avanti negli anni ma capace di ripercorrere la tenerezza degli inizi.

L'ultimo componimento del percorso intertestuale tra i componimenti di *Telescopio* ci permette di approdare a quello che si è ritenuto elemento centrale nell'espressione mistica di Cardenal, e che ha fornito il titolo a questo studio.

8.
Si oyeran lo que te digo a veces
se escandalizarían. Que qué blasfemias.
Pero vos entendés mis razones.
Y además bromeo.

Y son cosas que los que se aman se dicen en la cama.

Si penetra, con il componimento 8, nella delicatezza del luogo più intimo dell'incontro tra gli amanti, che parlano tra di loro, a voce bassa, in un allegorico 'pillow talk'. Compiono qui tutte le caratteristiche della specificità della relazione mistica cardenaliana. Lo scandalo della gente intorno, l'ironia, il tono dolce del sussurro che domina un'espressione semplice di frasi spezzate, il colloquialismo. La commozione, infine, di un amore pienamente umano che ribadisce la segretezza dei suoi codici e ci mette in guardia sull'intelligibilità delle sue parole. Quasi a tendere il 'separè' dell'intimità del dialogo estatico, Cardenal restituisce la parola poetica alla dimensione più profonda del proprio 'misticismo', fatto di segreto, di mistero, di estasi iniziatica e sempre così intensamente personale.

CONCLUSIONI

Alla fine di questo percorso che ha guidato il lettore attraverso tutta l'opera poetica di Cardenal, seguendo la traiettoria trasversale della sua poesia mistica, è possibile metterne a fuoco le linee portanti. La prima considerazione da fare è che oltre alla poesia storica e a quella politica del nicaraguense è corposo il materiale di carattere religioso e all'interno di questo è identificabile una produzione squisitamente mistica. I suoi albori si collocano nel *Canto de los esquirines*. Abbiamo evidenziato nel delicato componimento il mimetismo della voce lirica, strategia psico-letteraria in base alla quale Cardenal rappresenta artisticamente il suo combattimento interiore senza però darne notizia apertamente. Il suo "io" dialoga con l'Amato che lo chiama, celando le voci dietro all'ingenuo cinguettio dei due uccellini, che si corteggiano in un gioco quasi malizioso di richiami.

La fase "mimetica" della poesia di Cardenal prosegue la sua evoluzione nella lirica di *Gethsemani, Ky*. Nella raccolta, Cardenal continua a nascondersi dietro l'analogia con piccoli animali e piante, stabilendo con essi una sorta di poundiana correlazione oggettiva: nella quale la natura non è solo simbolo ma costituisce la voce stessa di Dio: tutto lo sforzo intellettuale e contemplativo del novizio è ora volto alla comprensione dei codici della comunicazione con il trascendente. È riconoscibile un Cardenal in ricerca, che avverte un bisogno forte di trovare strategie espressive nuove e nuovi modi di "sentire" la voce di Dio. Nel tentativo di decifrarne codici e linguaggi il poeta fa ricorso a ogni canale sensoriale, nonché alle sue conoscenze scientifiche e etologiche. Il suo scopo è ricostruire l'esperienza vissuta il 2 giugno 1956, per poter ripercorrere la via che possa avvicinarlo al suo desiderato interlocutore assente³⁶⁵: è quella che i mistici hanno chiamato "ricerca di una via per

³⁶⁵ La fase della vita interiore alla quale ci riferiamo è quella che Merton descrive, in relazione alla sua esperienza personale, nei termini che seguono: " E il primo pensiero coerente che mi balenò fu: «Il Paradiso è qui davanti a me, il Paradiso, il Paradiso!» Durò un momento solo, ma lasciò in me una gioia da togliermi il respiro, una pace purissima e una felicità che durarono per ore e che non ho mai più dimenticato. Lo strano è che, sebbene sembrasse, nel senso che ho detto, così «ordinaria», e così accessibile, non vi era modo di ritrovare quella luce. Non sapevo infatti neppure come incominciare a ricostruire questa esperienza, se avessi voluto ripeterla, se non compiendo atti di fede e d'amore. Ma era facile vedere che non potevo far nulla per dare a un atto di fede la caratteristica particolare dell'evidenza improvvisa: questo era un dono che doveva giungere per altra via, fuori e sopra di me." (Thomas Merton, *The seven storey mountain*, trad. italiana *La montagna dalle sette balze*, Milano, Garzanti, 2002, p. 340).

perdersi"³⁶⁶. Sin qui la poesia di Cardenal è allegorica e mimetica e vive di un rapporto strettissimo con la natura.

Da *Gethsemani, Ky.* in poi si entra nella fase della grande poesia politica di Cardenal, nella quale il senso propagandistico assume un ruolo preponderante rispetto alla ricerca interiore. Si delinea una controversa mistica-nel-mondo, in cui la natura è sostituita dai paesaggi urbani, le stelle dai neon, e anche un'insegna pubblicitaria può rappresentare un messaggio di Dio: ma non è più il Dio intimo amico del cuore, che parla nello zampettio del coniglio di fronte agli occhi ingenui ed analfabeti dell'uomo in ricerca. È un Dio segnato da marcanti accenti liberazionisti, che ha come suo terreno di azione la storia. È un Dio con il quale dialogare apertamente, da spronare, anzi, perché liberi dall'oppressione sociale. A Lui si chiede il trionfo della rivoluzione, dato che il "Regno dei cieli" è per Cardenal la realizzazione di uno stato socialista e il "male" è il capitalismo. Non mancano, anche in questa fase, note di dolce intimismo, come in *Oración por Marilyn Monroe*, o riflessioni profonde e contrastate sulla morte, come testimoniano le *Coplas a la muerte de Merton*, ma domina nettamente il senso profetico della voce lirica, che parla a un popolo da liberare, più che a un Dio da ascoltare. La fase è, come rilevato, essenziale per lo sviluppo di strategie formali.

Nella poesia della fine degli anni ottanta, a margine dell'aspetto di continuità costituito dal tema cosmologico, già presente nei *Salmos*, si registra un forte cambiamento: attraverso l'osservazione del cosmo e le ipotesi scientifiche sulla sua evoluzione, Cardenal torna a definire i contorni di un Dio con il quale comunicare. Ma vi arriva attraverso un percorso di riflessione teologica e artistica sulla tradizione mistica. Il *Cántico Cósmico* attesta, con le sue numerose citazioni e i suoi ricchi riferimenti intertestuali, un allargamento dei sistemi di riferimento concettuali (e quindi linguistici) del poeta. Da una parte si spazia dalla filosofia classica alle moderne evoluzioni del pensiero scientifico, ma soprattutto sul versante teologico e mistico si registrano importanti influenze: oltre alla già presente teologia scolastica e alla teologia della Liberazione (con tutte le sue derivazioni, come le correnti indigeniste) si riscontrano continui riferimenti alle "scuole" mistiche cristiane (da Dionigi Areopagita a San Francesco, da quella renana a quella spagnola) e anche a quelle sufi,

³⁶⁶ Carlo Ossola puntualizza l'aspetto nel presentare in Italia gli studi di Michel de Certeau che, partendo da Surin, fondano la concezione moderna della mistica; è quella "rue pour se perdre" che apre il percorso di estraniamento dell'io. Si veda in proposito il magistrale studio di Michel de Certeau, *Fabula Mistica*, già citato.

ebraiche, buddiste e taoiste. Ma se qualcuna di esse resta solo un orizzonte, pur importante, di riferimento culturale, altre divengono costitutive della poetica mistica di Cardenal. Soprattutto San Juan de la Cruz, maestro per santità e per qualità artistica, riveste in questo senso un ruolo centrale, plasmando non solo una mistica profondamente centrata nell'amore tra l'uomo e Dio³⁶⁷, ma, cosa più interessante ai fini della presente ricerca, la forma poetica che tale istanza assume. I momenti di imitazione e riscrittura di versi del Santo, che si sono rintracciati nei versi di Cardenal, ne determinano marcatamente i riferimenti simbolici e anche quando la falsa riga della scrittura di San Juan scompare, questa lascia in eredità il suo codice espressivo e molte delle immagini con cui ha denominato (e quindi creato) concetti prima inesistenti. Il linguaggio di San Juan è l'imprescindibile nome delle cose di cui la mistica parla, sistema linguistico che permette di dar forma ai pensieri. Siamo di fronte al nodo problematico dell'espressione mistica, quello relativo all'ineffabilità del suo oggetto.

Per Cardenal il sistema di riferimento che gli viene dal passato (oltre alla ricchezza della sua riflessione) è uno strumento per vincere la sua sfida e dire l'inesprimibile.

Ma a quanto descritto il nicaraguense aggiunge anche molti elementi di novità e è l'analisi lessicale a fornirci gli spunti più rilevanti in questo senso. Si definisce, infatti, una contaminazione tra linguaggi diversi che dà luogo ad una forma espressiva nuova: in primis il linguaggio scientifico-tecnologico, già presente dagli inizi dell'esperienza poetica di Cardenal (come abbiamo visto). Il suo ingresso in poesia con nome e cognome, direi, cioè con la specificità dei singoli termini tecnologici, è dovuto alla scelta "esteriorista" del poeta. Ma si è rilevato quanto il superamento scientifico delle barriere dell'impossibilità tecnica è sempre stato per Cardenal analogia della sua personale possibilità di superamento del "velo" che separa l'immanente dal trascendente, che lo separa dal suo Amato. Il "telefono" di *Oración* è divenuto il "telescopio" che permette di addentrarsi nella "noche oscura" e di farne un luogo vivibile (che è il procedimento dal quale si origina la mistica della, sin ora, ultima fase poetica di Cardenal). Il tentativo di superamento del limite umano tramite la tecnologia ha anche un corrispettivo biologico: infatti Cardenal inventa, nel balbettio che è

³⁶⁷ A costo, come abbiamo visto, di rovesciare gli schemi classici che dettavano le tappe del percorso mistico, che Cardenal incarna, non di rado con connotazioni negative, in Santa Teresa.

proprio dell'espressione mistica, un nuovo senso che si forma appositamente per comunicare con l'Amato³⁶⁸.

L'altro campo semantico che contamina il linguaggio mistico di Cardenal è quello sessuale. Niente di nuovo, forse, se si considera l'arditezza del linguaggio erotico di San Juan in relazione all'epoca in cui fu composto. Il linguaggio dei mistici è scandalosamente innovatore per definizione, lo fu anche quello di San Juan³⁶⁹. Quello che avviene in Cardenal è un'ennesima "puesta al día" del linguaggio mistico, che lo porta ad adattare l'arditezza del linguaggio agli standard di gusto contemporanei. Ecco entrare nella poesia termini forti e descrizioni plastiche e precise di momenti erotici, molto presenti dal *Cántico* in poi. L'insolita opera è anche l'ultima dove si riscontri il didatticismo che ha caratterizzato la poesia di Cardenal nelle sue fasi centrali: sin ora, infatti, la scrittura era costellata di frequenti richiami epidittici, atti a mantenere attivo il ruolo del lettore nell'opera, che si pensa aperta³⁷⁰

Questo aspetto risulta assente nella quarta, e ultima, fase della poetica mistica di Cardenal: si tratta del momento in cui la "noche oscura" diviene luogo conosciuto e abitato; diviene il luogo della quotidianità di un amore maturo. I componimenti, di stile epigrammatico, di *Telescopio en la noche oscura*, muovono dai toni del pillow talk³⁷¹ alle descrizioni erotiche, dalla rappresentazione angosciata della frustrazione, all'ironia sulla passione per un amato invisibile. Comunque rappresentano un'intimità di rapporto, con caratteristiche del tutto sovrapponibili a quelle di una relazione 'umana'. La poetica di Cardenal è tornata al gusto per l'espressione concisa dalla quale era partita e i suoi epigrammi a Dio ricordano (e in alcuni casi citano, come abbiamo visto) quelli che scriveva alle ragazze. Comunque il linguaggio informale, colloquiale che denota lo scambio "domestico" con l'Amato, continua a servirsi del lessico e del mondo allegorico di San Juan de la Cruz, ormai fatti propri dal poeta: la "noche", la "Nada", le "ínsulas extrañas" o la "boda" sono presenti in tutta l'opera matura di Cardenal, a testimoniare.

³⁶⁸ *Telescopio en la noche oscura* (citato), componimento 54, analizzato in II.3.3.

³⁶⁹ Melquíades Andrés sviluppa il tema nella citata *Historia de la mística en la Edad de Oro en España y América*, soprattutto alle pagine 127-131.

³⁷⁰ Si veda la definizione di "lettore-complice" in Paul W. Borgeson, *Hacia el hombre nuevo*, (già citata), a pagina 38. Anche María Ángeles Pastor Alonso alle pagine 224 e seguenti del citato *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal* tratta il tema in maniera esaustiva.

³⁷¹ La definizione è di Luce López-Baralt, in introduzione alla citata edizione Trotta di *Telescopio en la noche oscura*.

È interessante come, anche all'interno di una poetica con forti tratti di originalità come quella di Cardenal, che, a volte giunge ad essere piuttosto eccentrica, si ritrovano gli elementi fondanti dell'espressione mistica di tutti i tempi, dal "Cantico dei Cantici" in poi. Gli ultimi paragrafi hanno cercato di ricostruire alcuni di questi punti, come l'ineffabilità, i processi di traslato e i meccanismi analogici, l'invenzione lessicale, il linguaggio iperbolico e il ricorso a figure oppositive come l'ossimoro.

Operiamo anche noi una 'traslato' per sottolineare un ultimo aspetto della mistica cardenaliana. Nel sedicesimo secolo la rivoluzione apportata dalla mistica al linguaggio letterario era giunta a incidere anche sui sistemi di rappresentazione mentale: il linguaggio era divenuto interazione di "tropi", e si era allontanato il significato dal significante determinando un enorme aumento delle possibilità espressive della lingua. De Certeau dice:

Tale processo di scarto non si fonda più, come nell'allegoria tradizionale, su un'analogia e un ordine delle cose. Esso è un'uscita, un esilio semantico, già estasi. In quanto "audacia inventrice" ("fingendi audacia"), va alla deriva verso la dissomiglianza.³⁷²

Il linguaggio dei mistici era allora profondamente innovatore per capacità di significare e diede impulso all'espressione analogica. L'influenza della lirica di San Juan de, la Cruz, o forse l'esperienza di Dio vissuta, hanno determinato anche in Cardenal questo radicamento nel simbolo, che nasce proprio dalla necessità di trovare un nome per cose che non ne hanno. Nell'*Epistola a Monseñor Casaldáliga* Cardenal aveva scritto:

"No es tiempo ahora de crítica literaria.
Ni de atacar a los gorilas con poemas subrealistas.
¿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?"³⁷³

La metafora, simbolo della capacità di interpretazione trascendente della realtà, era morta nell'orrore della violenza e dell'ingiustizia. E Cardenal è ancora accusato del suo

³⁷² Michel de Certeau, *Fabula Mistica*, op.cit., p.201.

³⁷³ Ernesto Cardenal, *Antología*, op. cit., p.376.

omicidio³⁷⁴. È invece chiaro quanto la sua fosse una morte apparente, un'eclissi dovuta al cono d'ombra della storia, e come Cardenal l'abbia riportata in vita nella sua stessa opera al tempo opportuno. Lo studio operato ha messo in evidenza quanto lo stereotipo del Cardenal della poesia rivoluzionaria fosse solo uno dei suoi volti artistici, mentre il nicaraguense ha sempre tessuto la sua arte di procedimenti analogici e ardite manipolazioni letterarie. Tutta la sua produzione mistica descrive i tratti artistici di un'altra poetica, che è sempre stata attentamente pianificata e altamente simbolica (anche se nel simbolismo estremizzato alla sostituzione degli elementi nella correlazione oggettiva, o se si preferisce, nell'allegoria 'in factis'). Nel linguaggio mistico di Cardenal si definiscono quindi le linee di sintonia con tutta la letteratura mistica, che vogliamo sintetizzare in due motivi dominanti: un "ardore", che detta l'ansia di dire l'ineffabile, e un "ardire", che di tempo in tempo fa assumere al linguaggio mistico le forme molteplici della sperimentazione, mutando con il mutare della sensibilità letteraria: Cardenal ha dato, certo, un buon contributo a questo processo.

³⁷⁴ José María Mantero , "El regreso de la metáfora", en *El Nuevo Diario*, Managua, Nicaragua, n.9324, Martes 18 de Octubre de 2005.

infinita. O
 45 que nos llame al teléfono
 lo Inefable.
 Y estamos solos
 trigos inmortales que no mueren, estamos solos.
 Soñamos en perezosas sobre cubierta
 50 contemplando el mar color de daikirí
 esperando que alguien pase y nos sonría
 y diga Hello

 No un sueño sino la lucidez.
 Vamos en medio del tráfico como sonámbulos
 55 pasamos los semáforos
 con los ojos abiertos y dormidos.
 paladeamos un manhattan como dormidos.
 No el sueño
 la lucidez es imagen de la muerte
 60 de la iluminación, el resplandor
 enceguedor de la muerte.
 Y no es el reino del Olvido. La memoria
 es secretaria del olvido.
 Ma neja en archivadoras el pasado.
 65 Pero cuando no hay más futuro sino un presente fijo
 todo lo vivido, revive, no ya como recuerdos
 y se revela la realidad toda enterea
 en un flash.

 La poesía también era un partir
 70 como la muerte. Tenía
 la tristeza de los trenes y los aviones que se van
 Estacionita de Brenes
 en Cordobita la Llana
 de noche pasan los trenes
 75 el cante jondo al fondo de Granada
 En toda belleza, una tristeza
 y añoranza como en un país extraño
 MAKE IT NEW
 (un nuevo cielo y una nueva tierra)
 80 pero después de esa lucidez
 volvés otra vez a los clichés, los
 slogans.
 Sólo en los momentos en que no somos prácticos
 concentrados en lo Inútil, Idos
 85 se nos abre el mundo.
 La muerte es el acto de la distracción total
 también: Contemplación.

 El amor, el amor sobre todo, un anticipo
 de la muerte
 90 Había en los besos un sabor a muerte
 ser

es ser
 en otro ser
 sólo somos al amar
 95 Pero en esta vida sólo amamos unos ratos
 y débilmente
 Sólo amamos o somos al dejar de ser
 al morir
 desnudez de todo el ser para hacer el amor
 100 make love not war
 que van a dar al amor
 que es la vida

 la ciudad bajada del cielo que no es Atlantic City
 Y el Más Allá no es un American Way of Life
 105 Jubilación en Florida
 o como un Week-end sin fin.
 La muerte es una puerta abierta
 al universo
 No hay letrero NO EXIT
 110 y a nosotros mismos
 (viajar
 a nosotros mismos
 no a Tokio, Bangkok
 es el appeal
 115 stewardess en kimono, la cuisine
 Continental
 es el appeal de esos anuncios de Japan Air Lines)
 Una Noche Nupcial, decía Novalis
 No es una película de horror de Boris Karloff
 120 Y natural, como la caída de las manzanas
 por la ley que atrae a los astros y a los amantes
 —No hay accidentes
 una más caída del gran Árbol
 sos una manzana más
 125 Tom
 Dejamos el cuerpo como se deja
 el cuarto de un motel
 pero no sos el Hombre Invisible de Wells
 O como fantasma de chalet abandonado
 130 No necesitamos mediums
 Y los niños muy bien saben que NO existe
 que somos inmortales
 ¿Pues puede el napalm matar la vida?
 ¿De la cámara de gas a la nada?
 135 ¿O son los evangelios ciencia-ficción?
 Jesús entró en el cuarto y sacó las pañideras
 Por eso cantan las cisnes dijo Sócrates poco antes de morir
 Ven, Caddo, todos vamos arriba
 a la gran Aldea (*bis*)
 140 —Hacia donde van todos los buses y los aviones
 Y no como a un fin

(any line you choose)

tal vez esperar la resurrección congelados
 en nitrógeno líquido a 497°
 195 (almacenados como el grano que no muere)
 hasta el día en que la inmortalidad sea barata
 después del café, Benedictine
 un traje sport para ser jóvenes, para alejar la muerte
 mientras nos inventan el suero de la juventud
 200 el antídoto
 para no morir.
 Como el cow-boy bueno de las películas, que no muere.
 Buscando en Miami la Fuente Florida.
 Tras los placeres anunciados en las islas Vírgenes.
 205 O en el yate de Onassis por el Leteo...

No quisiste ser de los hombres con un Nombre
 y un rostro que todos reconocen en las fotos
 de los tabloides
 su desierto que floreció como el lirio no fue el
 210 de Paradise Valley Hotel
 con cocteles en la piscina
 bajo las palmeras
 ni fueron tus soledades las de Lost Island
 los cocos curvados sobre el mar
 215 LOVE? It's in the movies
 las irrupciones de la eternidad
 fueron breves
 —los que no hemos creído los Advertisements de este mundo
 cena para 2, «je t'adore»
 220 How to say love in Italian?
 Me dijiste: el
 evangelio no menciona contemplación.
 Sin LSD
 sino el horror de Dios (o
 225 traducimos mejor por terror?)
 Su amor como la radiación que mata sin
 tocarnos
 y un vacío mayor que el Macrocosmos!
 En tu meditación no veías más visión
 230 que el avión comercial de Miami a Chicago
 y el avión de la SAC con la Bomba dentro
 los días en que me escribías:
 My life is one of deepening contradiction and
 frequent darkness

235 Tu Trip? tan poco interesante
 el viaje a vastas soledades y extensiones de nada
 todo como de yeso
 blanco y negro, with no color
 y mirar la bola luminosa y rosa como ágata
 240 con Navidad en Broadway y cúpulas y canciones

rielando en las olas del polvoriento Mar de la Tranquilidad
o el Mar de la Crisis muerto hasta el horizonte. Y
como la bolita rutilante de un Christmas-tree...

El Tiempo? is money
245 es *Time*, es pendejada, es nada
es *Time* y una celebridad en la portada
Y aquel anuncio de leche Borden's bajo la lluvia
hace años en Columbia, encendiéndose
y apagándose, tan fugaces encendidas
250 y los besos en el cine
Las películas y las estrellas de cine
tan fugaces

GONE WITH THE WIND

255 aunque reían todavía bellas luminosas en la pantalla
las estrellas difuntas
el carro falla, la refrigeradora
va a ser reparada
Ella de amarillo mantequilla
anaranjado mermelada y rojo fresa
260 como en un anuncio del New Yorker en el recuerdo
y el lipstick ya borrado de unos besos
adioses a ventanillas de aviones que volaron
al olvido
shampoos de muchachas más lejanas que la Luna o que Venus
265 Unos ojos más valiosos que el Stock Exchange
El día de la Inauguración de Nixon ya pasó
se disolvió la última imagen en la televisión
y barrieron Washington
270 El Tiempo Alfonso el Tiempo? Is Money, mierda, shit
el tiempo es New York Times y Time
—Y hallé todas las cosas como Coca-Colas...

Proteínas y ácidos nucleicos
«los hermosos mimeros de sus formas»
proteínas y ácidos nucleicos
275 los cuerpos son al tacto como gas
la belleza, como gas amargo
lacrimógeno
Porque pasa la película de este mundo...
Como coca-colas
280 o cópulas for
that matter
Las células son efímeras como flores
mas no la vida
protoplasmas cromosomas mas
285 no la vida
Viviremos otra vez cantaban los comanches

CÁNTICO CÓSMICO, CANTIGA 41:

El Cántico de los Cánticos

En el principio...
El Big Bang.
Remontémonos al primer origen, la chispa
de donde todo viene:
5 No existía ni materia ni movimiento ni espacio ni tiempo.
Y la Gran Explosión.
Un comienzo definido en el tiempo
y un comienzo definido del tiempo
y el espacio nació curvo como un huevo.
10 Primero un universo muy pequeño. Imaginemos
mil millones de toneladas en el tamaño de una aceituna.
Después las primeras reacciones nucleares:
unos neutrones y protones por pares
procreando núcleos de deuterio.
15 Cuando el universo tendría un millón de años
aparecieron los átomos. (Núcleo con electrón.)
Un electrón girando alrededor de un núcleo.
Cuando el universo se llenó de átomos
se volvió transparente y la luz ya pudo pasar
20 de un extremo al otro del universo.
Ni galaxias ni estrellas ni planetas existían todavía.
El principio
fue que el amor se convirtió en energía.

En el principio
25 el cosmos estaba sin forma y vacío
y el Espíritu de Dios empollaba sobre la radiación.
El universo era todavía radiación y no materia.
Y empezó el tiempo.
Materia y antimateria
30 brotaron de la pura radiación,
de la pura energía.
Tal vez fueron millones de años
que todo estuvo en tinieblas.
Primero sólo existía lo simple. (Sin luz.)
35 Después aparecieron los corpúsculos:
protones, electrones, neutrones,
Un protón se une a un electrón
y ha nacido el primer átomo:
hidrógeno.
40 Hubo un tiempo en que no había nada sino hidrógeno,
ninguno de los otros elementos de las estrellas y la vida.

No había sino átomos de hidrógeno en el espacio vacío.
"Antes que Eros uniese a todas las cosas por parejas"
dice Aristófanes.

45 ¿Y cómo todo lo físico salió del hidrógeno?
 El hidrógeno engendró al helio
 el helio engendró al carbono
 el carbono engendró al oxígeno
 etc.

50 La primera cópula, parece, fue de algas unicelulares,
 No unión sexual propiamente pero sí una unión.
 Primero de una se hacían dos, y cada una de éstas
 de una se hacían dos, hasta que un día
 dos se hicieron una.

55 Tal vez dos que estaban incompletas.
 Y fueron una sola célula.
 Tal vez simplemente chocaron por accidente
 y se gustaron y se unieron ya para siempre
 No fue cópula propiamente porque las dos eran iguales.

60 Habían sido la misma vida una vez, separadas
 por las divisiones sucesivas, y ahora juntas otra vez.
 No fue por temor a la muerte, pues no había muerte
 sino una multiplicación inacabable de células idénticas.
 Era antes del invento del sexo y con él el de la muerte

65 y se era inmortal.
 Es el alga verde-azul unicelular de los océanos
 que dividiéndose dos mil millones de años
 aún está sin morir.
 Había a veces mutaciones accidentales en esas células.

70 Y un día, se juntaron dos un tanto diferentes...
 No tan diferentes como para no juntarse
 pero sí lo suficiente como para no confundirse completamente
 y ya estuvieron juntas en su diferencia, y fue el sexo.
 Que ya no tuvo fin, en la vida del planeta no tuvo fin,
 ni más adelante, por mucha evolución que hubiera:

75 esa gran novedad que hubo,
 invención y travesura.

 Abiertas de par en par fauces como para comerse.
 O vientre contra vientre él la viola a ella

80 se exploran todo el tórax, los élitros, con las antenas.
 Con sus mandíbulas besándose.
 El picoteo delicado de las plumas sedosas del cuello de ella.
 Misteriosos cambios físicos los hacen cortejarse.

 Antenas ante antenas,
 85 alas abrazadas a alas.

 Cuando sus glándulas germinativas ha hinchado la luz
 es que cantan.
 Llamadas químicas de hormonas a otras hormonas.
 Silbidos musicales, plumajes tornasol

90 para el otro sexo.
 Cuando los días son más largos en el hemisferio norte
 porque el polo se inclina más hacia el sol
 hay más tiempo para buscar pareja y más tiempo para amarse.

95 Ventre con vientre, entre-
 lazadas las numerosas patas.
 Las hormonas dan el mensaje que la primavera ha llegado.
 Roce de una piel y una piel.
 En la época de celo
 fantásticas danzas de velos y abanicos
 100 hacia adelante y hacia atrás,
 y abren sus plumas como una flor,
 abren sus picos.
 El abrazo de las alas y el beso de los picos.
 Cada canto para una hembra y mil cantos en el pasto.
 105 Temblorosos tentáculos en los abismos del mar
 para buscarse y acariciarse.
 Como de flores, olores sexuales exhalan las glándulas.
 Después de vida anodina, larga, de larva, tal vez por años,
 breves días de una vida adulta
 110 tan sólo para copular y amarse entre las flores.
 El uno hacia el otro
 corriendo, volando, nadando o arrastrándose.
 Cada uno en busca de la otra mitad de uno mismo.
 De la unidad perdida.
 115 La de los primeros tiempos del océano primitivo
 cuando se era una sola vida.

 Toda la vida sexual es para la unión de dos células.
 Dos células que copulan,
 y se hacen una sola.
 120 Prolongación ansiosa de protoplasma,
 de la una hacia la otra,
 y se hacen una sola.
 Preocupadas antes sólo de procurarse alimento,
 y ahora es la vehemencia de la una hacia la otra,
 125 y se hacen una sola.
 Atracción misteriosa, más que de tipo químico,
 con que se hacen una sola.

 -Amado:
 Nos abrazaremos bajo las ramas del pandano.
 130 Volveremos a comer manzana-rosa.
 Nosotros dos bajo el pandano.
 Allí la flor oyíen florece escondida
 y se oye el canto del ave kagl y el ave waugle
 que siempre cantan en parejas.
 135 En la pequeña isla donde crecen los pandanos
 donde hay una choza abandonada.
 -Amada: tu cuerpo de caoba oscura torneada y pulida,
 tu lengua como la flor del flamboyant.
 Tus dientes una hilera de garzas en la ribera del Ululali.
 140 Tus pechos son de color de níspero
 y su sabor de níspero lechoso.

Qué bello el collar de begonias rosadas en tu cuello.
Entre los saúcos amarillos te amaré.

- 145 El sexo salió del agua como la vida.
Las translúcidas células *Ectocarpus*
o transparentes, yo no sé
(el alga parda de las costas del mar)
nadan y nadan sin atracción sexual,
hasta que una hembra queda inmóvil sobre algo sólido
150 y segrega en el agua una sustancia química irresistible;
multitud de machos la asaltan con sus flagelos
pero sólo una célula macho la penetra
(y cesa la segregación de su atracción
y los demás pretendientes se dispersan).
- 155 Se llaman de noche bajo la luna los melodiosos lobos.
El saltamontes saca música de sus patas para la amada.
El grillo macho avanza sus primeros pasitos,
después es la primera estrofa de sus alas musicales.
Las arañas tañen música con los hilos de su tela
160 y otras veces es telegrafía amorosa.
Peces abisales y cefalópodos
intercambian señales sexuales
con sus numerosos fotóforos.
- 165 Penes y vaginas de las flores.
Por lo que Linneo fue considerado obsceno.
Aun una flor muy simple (ranúnculo digamos)
no son sólo los genitales: están el cáliz verde
los pétalos con color, la corola:
170 pero más al centro los estambres con sus filamentos (falos)
en el centro, el pistilo con su estilo (órganos de mujer)
en lo más adentro, lo más interno de la flor.
Al Obispo de Carlisle le escandalizaba
la idea de genitales vegetales.
- 175 Linneo hablaba de desposorios vegetales, tálamos nupciales;
Goethe fue también de los escandalizados por
lo de *labia maiora* o prepucio, *labia minora*;
y, en la *Sponsalia Plantarum*, palabras como *Clitoria*
("que quizás el virtuoso estudiante...").
- 180 La primera pareja, el átomo de hidrógeno.
"Sucedo que el universo está construido de tal modo
que nunca puede crear un electrón solo o protón o lo que sea,
sino siempre es en parejas: -partícula y su antipartícula."
Como para los pawnees todas las cosas son dos:
185 Los dos huevos del águila (el pájaro de Tirawa).
Hombre y mujer. El sol y la luna.
Y sol y luna a uno hacen dos (con su sombra).
"O mira una pluma: cada pluma del águila
también es dos."

190 -Amada:
Ya están en flor los elequemes anaranjados como llamas,
las frutas de pan están maduras,
las oropéndolas están gritando en las papayas.
Los icacos de las islas ya están rosados.

195 Los monos están aullando en los palos de caoba
y el tucán canta entre los aguacates.
 Ven a la aldea.
- En mi cama de hojas de cocotero
mi amado des como el negro pez-ura

200 tatuado como el pescado negro de Ifaluk.
Como el oscuro pez-ura
él ha venido de una isla distante.

Las parejas de alcatraces en sus acantilados ancestrales,
primero se pelean,
205 entrechocan sus picos como espadas.
 Después, ya más suave,
 se besan con sus picos,
 más suave aún, se acarician las plumas con sus picos.
Las culebras se enrollan la una en la otra,
210 dos culebras en una.
La foca macho rapta a la hembra: la coge con sus dientes
y la saca a la costa, y la coge.
Dos amibas se aprietan hasta entrelazar sus núcleos.
Los amores de los pólipos
215 con tentáculos de colores como fuegos artificiales.
Las ballenas, como barcos a la deriva, vientre contra vientre.

Las flores son sexos,
y un ciruelo diez mil sexos abiertos a la vez.
 Orquídeas con sólo un falo

220 y la flor del baobab con dos mil falos.
Ninguna diversidad mayor de órganos sexuales
y de prácticas sexuales que en las plantas.
Los colores y olores de las flores
que son amores.

225 Primero sólo hubo helechos.
Silenciosos, sin colores, sin flores, sin insectos ni pájaros.
Los helechos de las lujuriantes selvas
tan sin sexo; no se emparejan ni copulan;
ellos echan sus esporas, los helechos,
230 que germinan, no como helechos sino órganos sexuales
que copulan, y de los cuales salen los nuevos helechos
para echar otra vez en húmeda soledad sus esporas.

 También la sexualidad del átomo.
Podríamos decir que el universo *es* sexo.

235 La materia toda ella un vasto sexo.
 También los infusorios que se abrazan,

rompen sus membranas,
 confunden sus núcleos y protoplasmas
 haciéndose uno solo, y se separan
 240 cada uno convertido en la mitad del otro.
 Esto es en el agua dulce.

-Perfumada con unguento de jengibre
 dulce es nuestro encuentro debajo de las palmeras.
 Yo te escogí entre todas las de la tribu.
 245 Tu falda parece el plumaje del pájaro pa-i,
 parece el plumaje de la oropéndola,
 con pintura en tus mejillas
 y pintura alrededor de tus ojos.
 Tu pelo aceitado y alisado con peine.
 250 Leche de coco me diste esa noche
 leche de coco.
 Mi piel en tu piel
 en tu piel morena con amuletos.
 Perfumados tus dedos como tamarindos.
 255 -Mi amado viene de noche
 a mi estera
 me estrecha contra él tatuaje de su pecho
 me aprieta con el tatuaje de su brazo.

Ah, la lluvia del polen maduro en todo el planeta
 260 hasta en las ciudades. 30.000 granos por centímetro cuadrado
 en Suecia, por ejemplo. Todo ese polen buscando
 la superficie de una hembra solamente.
 Ser aprisionado por los filamentos femeninos
 carnosos, vellosos y viscosos.

265 El mar de las Bermudas se vuelve fosforescente
 como si una aurora boreal se reflejara sobre el mar,
 por los gusanos luminosos que a cada instante se prenden
 llenando el agua de huevos y de esperma y
 después machos y hembras se apagan poco a poco
 270 y descenden al fondo del mar y a su muerte.

Cuando se encuentran dos átomos de hidrógeno se abrazan como amantes,
 en el abrazo magnético del positivo y el negativo.
 "Piedra que ama" llamaron los chinos al imán
 y Tales lo pensó con alma porque mueve al hierro
 275 (la piedra imán de Magnesia, o la del *magnetismo*).
 Electrones y positrones nacen en parejas.
 Igual los mesones nacen en parejas.
 Nacen y mueren en parejas.
 El mismo sexo por el que las flores son olorosas,
 280 por el que cantan los pájaros de madrugada
 y las mariposas son un vuelo de colores.

Espermatozoides, y óvulos tienen sus cromosomas incompletos.

como una anguila de la laguna.
Viene envuelta en su manta de lindos dibujos
su manta pintada con tintura de cúrcuma.

335 Todo es dos en el universo.

Un fotón
puede descomponerse
en un par de electrones
de signos contrarios
como decir dividirse en dos sexos

340 y entonces pueden reproducirse
y de ahí todo lo demás.

Un gas que origina las estrellas y la vida.
¿Y los años luz?
Es a distancia de tiempo que brillan las estrellas.

345 Necesidad de movilidad de las pobres plantas para amarse:
insectos, pájaros, cuadrúpedos, el viento.

El transporte del polvo masculino de una flor
a los hondos órganos femeninos de otra flor.

350 Polen por el agua
hacia lóbulos de estigmas de flores femeninas
para adherirse.

Polen que cae sobre el estigma húmedo
y por esa humedad se hincha
penetrando dentro, dentro del estigma,

355 dirigiéndose hacia el ovario, a un óvulo.

-¿Adónde se fue la canoa de mi amado?

Sus adornos como las diademas del ave del paraíso.

360 -Vamos a los arrecifes a mirar los peces de colores
vamos a bañarnos en el agua clara de Vau-Aka
a mirar los peces de colores entre los corales.
En las nasas de junco cogeremos jaibas y langostas
y en los cocotales comeremos cocos.

365 -En la isla de Nusa
él arrimó su canoa.

El colibrí *Heliomaster longirostris*,

helicóptero de zafir, esmeralda y rubí,
captura las frágiles efímeras *ephemeridae*
que revolotean sobre el agua y liba ebrio

370 entre las flores tubulares hasta el fondo de las corolas,
Pasando polen de flor a flor, el pico chorreando néctar,
para danzar después ante la hembra

con círculos y arcos y subidas verticales y bajadas en picada, ,alhaja alada,
con alas invisibles de imperceptible velocidad

375 (doscientos movimientos por segundo),
y queda después suspendido excitadamente inmóvil;
gira un ojo y gira el otro
a la hembra en celo, y juntos al punto desaparecen

- mimetizados de cielo y destellos de luz.
 380 Morse de luz: dos encendidas y una pausa...
 dos encendidas...
 Las luces de los machos revolotean sobre la vegetación,
 y la hembra levanta hacia el cielo su sexo iluminado.
 El macho se acerca en lento vuelo a esa luz
 385 y cae directamente al coito de dos luces.
- El *sex-appeal* ya estaba en las estrellas.
 La implacable atracción de la materia hacia otra materia,
 o GRAVEDAD que mantiene unido al universo.
 390 La gravedad era una inclinación natural
 encontró Copérnico.
 En nuestros cuerpos y en el sol y los planetas.
 La gravedad que sólo actúa para juntar.
 No conocemos gravedad que separe.
- La flor femenina segrega como mujer.
 395 La superficie lucía del estigma está pegajosa y húmeda,
 lista para las relaciones sexuales con el polen.
 Secreción pegajosa que suele ser dulce al paladar,
 de mucha azúcar.
 Pero al polen debe gustarle la flor hembra
 400 y a la hembra el polen. O sea las irregularidades del polen
 corresponderse con las del estigma. Calzar uno en el otro,
 tener así un contacto muy íntimo
 y después es la unión.
- Yo te llevaré otra vez cuentas de colores
 405 a la bocana del río.
- En las tranquilas calas azules de Cabo de Palos
 ha bajado también al mar la primavera.
 La luz también allí abajo es más larga ahora
 y se reproduce explosivamente el fitoplancton,
 410 encuentra más alimento y se reproduce el zooplancton,
 entrelazan sus alegres tentáculos los opistobranquios.
- Ya Plinio se dio cuenta que se abrazaban las palmeras.
 Que macho y hembra abrazaban sus ramas suspirando.
 Parece que Teofrasto' antes en unas frases
 415 insinuara el amor de las palmeras. Prudentemente.
 (Estaba aún reciente la muerte de Sócrates.)
- Sobre nosotros susurran las palmeras
 y ella es como un collar de piedras lindas,
 420 de perlas y piedras de colores.
 Es como el ave wena de plumaje lujoso.
 -Y yo me sonrío con mi amor.
 Su olor de manzana-rosa.
 Nos hemos amado bajó los mangos.

425 Oh amada bellos son tus ornamentos

La atracción de cada galaxia por toda otra galaxia.

Las lanternas de amor de las luciérnagas.
 Las luciérnagas del bosque no brillan en desorden
 sino se apagan y se encienden al unísono.

430 Es luz sexual.
 Diálogo de luz de los dos sexos.
 Los dos sexos ardientes como amantes estrellas.
 La hembra muestra al macho su llameante vientre
 rodeado de un aura de verdosa luz.

435 Los sexos de las hembras
 relumbran en la hierba.
 Como cuando se mira desde la calle, encendida en la noche
 la ventana amada.

440 Las libélulas vuelan sobre las láminas del agua
 que dejó la lluvia, hablándose de amor con sus alas,
 alas color de agua, color de aire, temblando de amor;
 inmatrimales como dos ideas,
 son sólo perfecto círculo de frágil transparencia y luz

445 tornasolada,
 y leve arabesco será la cópula de las libélulas,
 que culean en vuelo. Transparente culeo de cielo.

"El impulso sexual del oxígeno"
 (para unirse con otros elementos
 hasta quemarlos).

450 Sodio y potasio con un solitario electrón de más
 anhelando encontrarse a alguien con un electrón de menos
 para unirse con él, y no descansan hasta encontrarlo.

455 El fenómeno sexual ya está en la química.

Los estambres anhelando en la brisa a los ovarios.
 La flor cremosa y carnosa olorosa a fruta madura temblando y
 tentando allí en el aire
 para esparcir su esperma.

460 Los estambres son los hombres, los pistilos las mujeres.
 El polen viril vuela en el viento ciegamente
 buscando un pistilo para pegarse y penetrar
 al ovario primero y después al óvulo.
 Colores, formas, olores (amapolas por ejemplo)

465 que son para los polinizadores.

A las termitas sexuales les salen alas
 (el resto de la comunidad es sin sexo)
 en sus subterráneos, alas para el vuelo nupcial,
 y ven la luz, sólo entonces ven la luz,
 con alas en la luz sólo para amarse.

470 Vuelan lejos, y botan sus alas
 y copulan en el suelo.

De su unión nace una nueva comunidad.

- Los ovarios de los durazneros están llenos de néctar.
475 Las mariposas beben felices en esos cálices
fecundando a las flores también felices.
Las mariposas van por el néctar,
dulzura del vuelo del amor de flor en flor.
La abeja de la miel prefiere las flores de silueta esbelta.
480 La Orquídea Abeja, *Ophrys apifera*, abre sus flores
antes que haya abejas hembras
para que el macho vuele con vano intento
de copular con ellas. Las aprieta, se mueve y mueve
rítmicamente y frenéticamente
485 sin llegar a orgasmo. Frustrado
se abalanza sobre otra Orquídea Abeja
y así la fecunda, pero también sin orgasmo.
No hay tabú sexual en la naturaleza
ni hay "natural" ni "antinatural".
- 490 Pero el protón es atraído por cierta partícula solamente.
¿Por qué?

Y las nereidas. Las nereidas sienten
la llamada del amor en el fondo del mar.
Los machos en la pleamar con la luna nueva
495 comienzan a danzar y sueltan su esperma
que va a las hembras en la pleamar.
Y tal vez la vida nació de las bodas
del planeta con un cometa,
el cometa chorreando vida por todo el planeta.

- 500 El número mágico es 2.
Atracción es la realidad básica del universo.
"Toda la dinámica del cosmos surge del instinto de reproducción."
Igual que decir que
la unión y la reproducción son intrínsecas a la materia
- 505 Con los manzanos en flor,
vuelo en zigzag, subiendo y bajando:
el macho *Agria tau* buscando esposa,
esposa mariposa.
La venada inviolada tiembla en el bosque de miedo al venado.
- 510 Los ánales alzan sus alas
como peleándose
el ánade enfrente de la ánade.
En los bosques ya oscuros en la tarde
vuela vacilante el carpintero oscuro,
515 y con opaco canto, hacia una hembra
en un rincón más oscuro todavía.
Un pato cae al agua, del cielo, junto a la hembra extraña.
De la luz son las señales hormonales

Moléculas seduciendo a otras moléculas.
 ¡La curvatura!
 El universo es curvo,
 570 curvado sobre sí mismo,
 y la curvatura es la gravedad.
 Fuerza que afecta a toda la materia.
 La gravedad es el amor.

El problema fue
 575 cómo unirse sexualmente
 dos seres separados enraizados en la tierra.
 Así se desposan por el viento o las mariposas,
 hay flores que son para pájaros,
 o, más chiquitas, para hormigas.
 580 Señales de colores en las flores
 guían al polinizador a la fuente del néctar
 como las rayas amarillas y luces de los aeropuertos
 a los aviones
 (así el amarillo y violeta de las trinitarias)

585 El aria solitaria en la profundidad del mar
 oída millas y millas,
 de la ballena llamando otra ballena.
 Cada canción es de media hora
 y las repiten y repiten exactas como leyendo una partitura.
 590 Cantos que se han oído, dicen, como quejidos y gemidos,
 y mugidos, y ladridos, y alaridos de una mujer,
 silbidos y zumbidos y aullidos, rumor de un motor fuera de borda
 a baja velocidad, tañido de campanas, trino de pájaros
 595 y leves toques como el comenzar a afinar de una orquesta.

 Flores que juntan muchos colores, o
 se juntan muchas de ellas en racimos
 para ser bien vistas de los fecundadores
 y hasta que son fecundadas todas se marchitan.
 600 Otras con olores, o con néctar, o, como las rosas,
 polen de proteínas para sus fecundadores.

 El helecho eyacula violentamente sus esporas en el viento
 hacia desconocidas pero de algún modo amadas humedades.
 Y el pino avienta su sediento polen en el viento
 605 hacia gotas distantes de pegajoso fluido femenino.

 -Muchacha vestida como papagayo del bosque
 yo desceñiré, tu manta teñida
 con mucho trabajo con muchos dibujos
 y tan lindamente teñida.
 610 Más bella que todas las otras mujeres
 que danzan con collares de flores
 entre las palmeras.
 -Yo sé que tú me esperarás allá

- 615 bajo el árbol orovol y el árbol otsonol
 de muchas ramas.
- El amor impulsa a la orquídea a la cuna de la selva.
Y son un millón de óvulos los de la orquídea.
El abejón velludo doblega hasta el suelo su no-me-olvides.
Las magnolias llenan la noche de perfume, anhelan
620 al moscardón que una a una magnolia con otra magnolia.
La hiedra taciturna atrae a los polinizadores
abriendo sus flores en otoño, cuando ya en otoño
se han muerto todas las otras flores.
Pétalos azules y amarillos atraen a las abejas,
625 pero los rojos a los pájaros y las mariposas,
y flores opacas y descoloridas
a los insectos, con ultravioleta.
Las orquídeas *Ophrys* seducen igual avispas y abejas
y Huxley las llamó prostitutas.
- 630 La mariposa nocturna hembra dispersa su perfume en la noche
para la lejana antena del macho que no la ve.
Y para detectar las moléculas de perfume femenino en la noche
son enormes las antenas.
Salidas de la crisálida con sólo un móvil, copular.
635 Ése es el minúsculo secreto de su vuelo,
tumultuoso vuelo,
su corta vida de una noche, perfumada y tibia,
en la que viven sin comer.
- Todos esos destellos son de amor.
640 Millares de ejemplares en las palmeras florecidas.
Cada uno de ellos se enciende dos veces por segundo.
Fantasmales fuegos fatuos en las palmeras.
(En Jamaica, como:
 "una fiesta de farolillos de los mozos casados".)
- 645 -Vámonos a la bocana
a oír el cantar del mar en la costa.
Cogeremos cangrejos, cogeremos jaibas.
-Mi amada acostada en la costa como la luna nueva.
El perfume de las flores de cárdamo
650 junto a nosotros.
- Cómo compiten las flores, como lujosas tiendas anunciando sus mercancías.
Células azules superpuestas a escarlatas dan
el negro al tulipán. Nitrógeno en moléculas
655 es púrpura en las brácteas de las buganvillas.
Sépalos y pétalos de la flor ave-del-paraiso.
Y sépalos anaranjados y pétalos azules encantan
los ojos del ojo-blanco. Flor blanca para nosotros
es verde-azul a la abeja que ve el ultra-violeta.
660 Atrayendo con colores, aromas, formas o tamaño.

- Rafflesias* con sus flores de un metro de diámetro.
 Polen y néctar de altas calorías.
 Otras atraen insectos con olores no florales,
 como olores fecales o a orines, o a carne podrida.
- 665 Orquídeas con perfumes de complicada estructura química,
 para los insectos machos; y disfrazadas de sus hembras,
 copiados todos sus colores hasta en las partes genitales.
- La atracción de sus átomos encendió las estrellas,
 esa fascinación de unos átomos por otros.
- 670 Una pareja de ardientes núcleos de hidrógeno
 se acercan y se unen formando un núcleo de helio.
 El martín-pescador lleva un pescadito a su compañera
 pidiendo cópula. El estornino
 una flor.
- 675 El pingüino un guijarro, o tal vez nieve.
 El ave del paraíso: sus palacios fantásticos
 hechos con conchas, ramitas, piedrecillas, flores,
 papel de cigarrillos.
- 680 La garza real masculina cabriola en el aire sobre la hembra,
 aletea, planea lentamente, cuello flexionado contra la espalda y
 extendido luego hacia adelante, las patas recogidas,
 vuela en amplias vueltas, bate las alas contra el viento,
 el níveo pecho tenso, baja al fin a la playa,
 marcha solemnemente en el agua, sus altos zancos,
- 685 las alas inmóviles, enrolla y desenrolla el cuello,
 ahora en forma de S, lo alarga, coge con el pico amarillo
 un palito seco de la orilla, es para ella: el primero del nido.
- Arum conocephaloides*, con trampas para apresar insectos;
 otras calientes por dentro para atraerlos en la noche
 y los dejarán salir hasta que estén llenos de polen;
 o las que lanzan sobre el insecto una nube de polen.
 Orquídeas con resortes para alcanzar la abeja.
- Polen de pinos, enebros y cipreses va en el viento.
 La música pop del viento cargada de polen.
- 695 La célula asexual sólo produce gemelos
 y más gemelos de gemelos.
 No hay evolución.
 Pero de las células más simples a células más complejas
 y con las células con núcleos, la unión de dos células,
 700 y la reproducción sexual.
 La "función suprema".
 Aunque con la formación del primer organismo también aparece
 la función de la muerte.
- 705 Primavera: se abren las flores, se abren los sexos. Hay cantos,
 juegos, cortejos, parejas,
 los salmones corren remontando los ríos,

- saltando todos los diques,
a amar y morir.
- 710 El viento sopla donde quiere
y el polen nunca sabe adónde va.
- Los peces aman sobre los huevos. Derraman
sobre ellos su semen, apasionados
por ausentes hembras
que ellos no vieron ni tocaron.
- 715 La sexualidad del oxígeno, se dice,
porque se une a las otras sustancias tan fácilmente.
- La mariposa posada en una rama emite perfumes de amor
y el macho volará hacia el perfume y copulará con ella.
De los ocelos pintados en sus alas, que no son ojos,
720 emana el perfume amoroso que llama a la cópula.
- La amada se abre
y el amado entra.
Alrededor las malezas espesas
y lejos rugen los tigres.
- 725 El árbol kruldombo está botando flores
y en él están cantando
el ave kinde y el ave wendo.
Rugen los tigres en celo.
- 730 El desposorio de los palolos por la luna
¿o por el flujo y el reflujo del mar?
Los efeméridos no comen nada, pasan todas sus horas
bailando y copulando.
Las cigarras: toda su corta vida es amor y canto,
cantando al sol borrachas de amor.
- 735 Las anguilas se aman sólo una vez y perecen. En profundidades
misteriosas de donde vienen, desaparecen.
El ardoroso abejorro macho copula día y noche hasta morir.
Después la hembra pone los huevos y también muere.
- 740 Orquídeas con perfumes afrodisíacos para los insectos
que son los que el hombre usa para atraer a la mujer.
El ronrón rumoroso entre los olorosos órganos femeninos.
El hongo lascivo y maloliente
erecto como escarlata pene de perro
con su olor putrefacto atrae insectos.
- 745 El ganso macho se yergue, sumerge el cuello en el agua
y grita.
Es el deseo el que colmó de colores al pavo real.
El cangrejo con su gran tenaza llama a su amada
a la escondida cámara de arena.

- 750 El corzo corre por los bosques buscando corra.
 La víbora hembra tiene una olorosa hormona
 que sólo la lengua bífida del macho detecta en el viento.
 La pareja de albatros se frota sus poderosos picos,
 los picos de la agresividad ahora sólo de ternura.
- 755 A finales del verano en los bosques de Europa
 las mariposas machos se pelean por pedazos de sol ,
 donde vendrán a posarse las mariposas vírgenes.
 El cachalote macho tras una estela de perfume femenino
 en el desolado océano.
- 760 Tiene que ser en un día de sol.
 Los regios ojos que recubren sus cabezas
 como refulgentes coronas no la reconocen
 sino hasta que se remonta en el azul.
 Bajo el esplendor del sol persiguen en tropel a la princesa,
 765 la novia real, en su primero y último viaje nupcial.
 Veinte, treinta tropeles se les juntan de otras partes.
 Miles pretendientes y sólo uno será el elegido
 a una única unión nupcial de muerte en la felicidad.
 Los demás volarán en vano alrededor de la pareja entrelazada
 770 y también morirán pronto sin volver a contemplar el amor
 luminoso y siniestro
 y que no gozaron.
 Ella salió al umbral
 cuando brilló mucho el sol,
 775 contemplando por primera vez su vasto reino de flores
 y voló como flecha, invisible hacia el cenit opalino,
 la zona luminosa que las otras no conocerán jamás.
 Los machos reciben su olor que entra en flores y colmenares.
 Sólo uno la alcanzará en la soledad del éter.
- 780 Ebria de aire azul canta la canción de sus sacos traqueales.
 Sigue, sigue, sigue subiendo.
 Sólo uno entre todos puede subir tanto,
 la penetra, y la espiral ascendente del vuelo entrelazado
 es más vertiginosa un instante en el espasmo mortal del amor.
- 785 El que da vida debe morir en el momento de su entrega.
 Recuerdo que persiste en los besos del hombre dice Maeterlinck.
 El pene se le separa al macho junto con las entrañas,
 queda metido adentro arrastrando las entrañas del macho,
 las alas se relajan, y el cuerpo vacío cae dando vueltas.
- 790 En primavera cuando el sol las calienta
 las plantas se sienten presas de amor.
 Los pétalos de la flor son el tálamo nupcial
 perfumado y con bellas colgaduras
 para las bodas del novio y la novia vegetales
 795 y allí el novio abraza a la novia
 y entonces se abren los *testiculi*
 y sale el polvo genital
 que cae en la vagina

y fecunda el ovario.

- 800 Las musarañas trémulas confunden sus pelambres.
Se entrelazan como para matarse los cangrejos.
 La mangosta montada en la mangosta.
Dos petirrojos oprimen sus dos abdómenes un instante
y un estremecimiento recorre sus ingravidos cuerpos,
805 se separan, arreglan sus plumas despeinadas
y vuelan.
Ranas machos con su croar de amor llaman a las hembras
 que llegan saltando o nadando.
Ranas emparejadas ya van brincando, brincando,
810 la una sobre la otra,
 espalda contra vientre bien apretadas.
Las esponjas todas echan la esperma y los huevos
en la misma fase de la luna para que la luna las una.
Los pinzones multicolores de color pastel
815 (azuloso, verdoso, plumizo, parduzco, rosáceo)
con las colitas paradas, cloaca con cloaca, copulan cantando.
 Dos pesadas sombras de rinocerontes
 montada la una sobre la otra
 con trasfondo de rojo, ardiente atardecer.
- 820 Entonces son tiernos los rinocerontes en el coito
sólo entonces.
La hembra del cocodrilo percibe en el agua
el ritmo de la danza amorosa de él.
Se acerca. Acurruca su escamosa mandíbula
825 debajo de la de él. Cierra los ojos...
Los verdes saltamontes: Fabre no alcanzó a ver su unión,
que es de noche, pero vio los largos preludios,
las lentas caricias de las tiernas antenas.
Y Fabre vio a la hembra comiéndose al macho después del amor
830 -feroz Margarita de Borgoña-.
Zopilote y zopilote, todas sus plumas alborotadas,
se revuelcan sobre la carroña con arrullos de amor
entre traqueteos de huesos putrefactos.
 La trompa del dulce elefante enrollada en la otra trompa.
- 835 Las tortugas estiran y encogen sus cabezas,
ejecutan su danza acuática antes de la cópula,
después van dos semanas pegadas a merced de las olas.
Los mucosos caracoles hermafroditas
entrelazados en viscoso abrazo
840 se intercambian dolorosas lanzas y deleitoso semen.
La mantis religiosa macho monta sobre la hembra
y se está meciendo media hora sobre ella
que le devora la cabeza; su mecida después es con frenesí
perdida toda inhibición
845 y perdida la cabeza.
- "...un banquete de bodas que un rey preparó para su hijo".
'Las felices' bodas del espermatozoide con el óvulo.

De entre todos los espermatozoides pretendientes
sólo uno escogió el óvulo.

850 -Amada, tu vientre tiene olor a tierra recién abierta
y a tierra recién mojada.
-A surco recién mojado por mi amado.
Toda materia está construida con dos partículas:
protones y electrones;

855 los protones son positivos y los electrones negativos,
macho y hembra.
Un nacimiento no es por accidente
sino por una unión.
Y protones y electrones en el gas estelar

860 estaban sexuados.
De allí la evolución del universo.
Una atracción irresistible
entre partícula subatómica positiva y negativa.
De allí los átomos, las estrellas, nosotros.

865 Ésta es la cohesión del universo.
¡Amor Esencial
que estás en el corazón del universo!
Atracción que has creado todas las cosas.
Y razón de la rotación centrífuga de las galaxias.

870 Los antílopes bailan en lo recóndito del bosque
y las ballenas emiten canciones bajo el mar.
Y la razón de todo ser:
un ser nace sólo de dos que se hacen uno.
El universo entero es una boda.

875 -Nuestros besos entre las mariposas
en un techo de helechos.
Tus muslos olorosos como la flor de ham-zah.
Tu cuerpo con jientas de colores destilando agua descoco.

880 Chupé tus pechos.
-Amado mío
el olor de tu semen como el de la flor lechosa del kassamano.
Engendrados por esa ley
que también es la de los besos.

885 Pedazo de materia estelar,
un átomo tuyo es como un sistema solar, y tu cuerpo
como un sistema de galaxias con millones de soles.
La atracción. La atracción.

890 Los electrones giran dentro de los átomos,
los satélites giran alrededor de sus planetas,
los planetas alrededor de sus estrellas
y las estrellas de la galaxia alrededor
de un centro de gravedad común.
La gravedad que mueve al sol y las demás estrellas.³⁷⁶

³⁷⁶ Ernesto Cardenal, *Cántico Cósmico*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 363-384.

CÁNTICO CÓSMICO, CANTIGA 42

Un no sé qué que quedan

Oculto y ambivalente.
Ni personal ni no personal.
No personal y personal.
5 ¿Pero podría ser de otra forma que antropomórfico?
Cada uno de los dos
ya los dos.
Uno ya los dos, y
dos cada uno de los dos.
No es un confuso hoyo negro lleno de nada.
10 Cópula cósmica.
¿De qué otra manera que antropomórfico?
Como en los experimentos de la mecánica cuántica
la pregunta de Dios:
Es decir dependiendo de la pregunta
15 (¿onda o partícula?).
¿Es infinito? Es infinito pero no sólo eso.
Y si probáramos su existencia, si probáramos,
estaría más allá de esa prueba.
De matrimonio de lo grande y lo pequeño habló Eddington;
20 y para mí eso dice más de lo que él quiso decir.
¿De qué otra manera pues?
Que viniera,
que viniera donde mí y me cogiera,
que viniera.
25 Yo tuve una cosa con él no es un concepto.
Su rostro en mi rostro
y ya cada uno no dos
sino un solo rostro.
Cuando exclamé aquella vez
30 vos sos Dios.

Mirada mirada.
Mirada mirando mirada.
En Bagdad, o tal vez en Damasco
aquel: ¡Oh, Tú, que eres yo!
35 Y también lo que al-Hallay exclama:
Si lo ves a Él nos ves a los dos.
Pero a la vez aquella otra voz:
Entre Tú y yo hay un yo soy que me atormenta.
-Eso de abrir los brazos
40 y abrazo aire-

¡Amada en la amada gran nada transformada!
Hasta hundirme, fundirme, confundirme.
Ser poseído y poseerte mi GRAN NADA
GRAN NADA amada.

45 Arrojado con toda mi fuerza a vos y no siento nada.
Abraza nada más mis dos brazos.
Como la región oscura después de donde acaba el universo

El ánimo puede conocer todo mas no a sí misma
(esto es Meister Eckhart)
50 pues no conoce sino por los sentidos
y así no se conoce a sí misma, es sin idea de sí,
nada desconoce más que a sí misma,
y así es libre, inocente de sí...
y así se le puede unir Dios que es también puro y sin idea.
55 (Maestro Eckhart del movimiento místico del Rin.)

Oh dos nadas del todo desnudadas
el todo con la nada
una nada en su todo transformada
quedeme y olvideme
60 dejando mi pasado
entre los cuasares olvidado.

Se siente
y no se siente
se siente
65 pero es como que no se siente
o en verdad es que no se siente.
Algo dentro de mí, no en mi cuerpo sino más adentro
es abrazado, abraza y es abrazado,
unidos habiendo de algún modo dos en uno, dos uno,
70 dulzura con dulzura, en una sola dulzura,
goce del otro goce, los dos goces uno
sin que nada se sienta sensiblemente conste:
es como que he abrazado la noche
negra y vacía
75 y estoy vacío de todo
y nada quiero
es como si me hubiera penetrado
la Nada.

La ladera soleada y la en sombra de la misma montaña.
80 *Yin/Yang* identidad de los contrarios.
Por lo que hubo el invento del sexo.
En las antenas la presencia, en perfume,
aun estando a un kilómetro de distancia.
Amor es el dolor de ser uno nada más
85 y no dos (dos en una unión).
Una mano en mi mano, que no sea mi mano...
... La boca que no es tu boca.

Busco un amante en el universo.

- Lo siento que está en el universo como solo.
90 Buscando amor Dios igual que yo.
Por quien yo renuncié aquel día
a una muchacha o dos.
Aunque ya no lo serán así siguen siendo
bellísimas para mí.
95 Igual que como estaban la última vez.
Renuncia de lo que es
lo menos espiritual del alma, o
lo más espiritual del cuerpo.
Por ese instinto de estar uno unido con el Uno
100 en quien todas las cosas divididas están unidas.
Entregué mi bolsita de ilusiones, mi puñado de sueños.
- Para Pseudo-Dionisio es el cosmos y no lo es.
Todo lo que es
y nada de lo que es.
105 Igual que aquel:
"lo conozco e ignoro" (un babilonio)
o aquel
"generación sucede a generación
y siempre escondido" de un jeroglífico.
110 Junto al mar, Numenio, vio que era como mirar el mar azul
y allá muy lejos una barquita de pesca
un puntito apenas
uno no la ve, pero si mira bien, de pronto la ve
115 por un instante....
Peor lo de Erígena, que:
"puede llamarse sin impropiedad Nada".
El problema es que estando en todo está más allá de todo.
Ando buscando a mi amante en el universo.
120 En la aromada noche de Bagdad
a falta de Su rostro Ibn-L-Farid
se contenta con la luna llena.
O en verdinegra selva aquel amazulu:
"Unkulunkulu:
125 en verdad no sabemos de él sino su nombre."
- La pregunta de que
si ha existido desde siempre,
"desde siempre" ¿qué significa?
Más viejo que la más vieja antigüedad
130 ni es viejo ni tiene edad según Chuang Chou.
Como querer imaginarse cómo es el afuera del universo.
¿Es cierto en algún sentido que el universo empezó al azar?
Pero sean dados o naipes o ruleta
o dos chavalos en una esquina jugando ladrillete
135 o margarita deshojada, me-quiere-no-me-quiere-me-quiere:

Quién es el que sabe algo del azar?
Y que la naturaleza no necesite de Dios
es un atributo de Dios.

140 Caminando viejas callejuelas en el crepúsculo
antes del puente, cerca del castillo, entendió Rilke
"solo en él hay comunidad".
Y porque todos venimos del que está en todas partes,
dijo Perseguido-Por-Osos,
hay hombres que entienden el canto de los pájaros,
145 los gritos de los animales.
Pero está en todas partes como nuestros muertos,
a los que no les oímos sus voces,
puntualizó Perseguido-Por-Osos.
Una fuerza oculta en las cosas (lo mejor que pudo explicar
150 Maister Eckhart) que quiere no sólo se asemejen
sino se unan. Hechas uno con el Uno.
El universo que Juliana de Norwich vio
del tamaño de una avellana y sintió
que existe y existirá siempre por el que lo ama.
155 Abro la ventana opaca de mi hotel y miro las estrellas,
piso 20 del Caribe Hilton.
Estoy solo en tu universo.
Peces que derraman su semen en el mar:
los que en tu creación estamos solos.
160 El propósito de mi Cántico es dar consuelo.
También para mí mismo este consuelo.
Tal vez más.

Si te ama más a ti que tú mismo
tu tú es superficial y él es tu profundo tú.
165 En el centro de nuestro ser no somos nosotros sino Otro,
Si el hierro de mi sangre es el mismo de los rieles,
mi calcio el de los acantilados,
¿dónde está Dios mío este yo mío que te ama?
Parte de tu ternura, yo lo siento,
170 son estas partículas que yo tengo.
Dulzura de saber que tú me hiciste.
Dios de los números absurdos,
de lo dementemente grande y lo dementemente pequeño.
Si es infinito
175 también será infinita locura
espontaneidad infinita.
El que un día tú y yo nos acariciemos
como lo hacen con ojos cerrados, gimiendo, los amantes,
en un lugar infinito y una fecha eterna
180 pero tan real como decir esta noche a las 8.

Otra vez es de día en Solentiname
y canta en la ceiba mirando al cielo
con poca variación en su canción

185 *compañía* *compañía* *compañía*
 emparejémonos *emparejémonos* *emparejémonos*
 unión *unión* *unión*

y también canta

compasión *compasión* *compasión*

la misma canción cada día

190 el pájaro pidiendo su pareja.

Mirando una vez el lago

donde está ahora el hotel Intercontinental de Managua:

el lago levantado sobre los techos

y las lanchas como flotando en el aire

195 y sobre el lago las montañas azules

y sobre las montañas el cielo azul.

Agua y tierra de color de cielo.

 Y entonces fue que dije:

 ¿Pero a Vos cuándo te veré cara a cara?

200 Pacientemente

 como el cazador

 y el pescador

 me esperaste

y yo andaba lejos de vos.

205 Me esperaste muchos años.

Años de mi alocada vida y aun antes de mi vida

y antes de las montañas.

 Una vez yo estaba descuidado

y cuando llegó el momento

210 como el cazador

 y el pescador

 fuiste rápido.

Estamos tan cerca de él que no lo vemos.

No es Él ni Ella; más grande que Dios, dice Eckhart

215 y maestro Eckhart le pedía no comprenderlo.

 Aquel día me desposé con mi pueblo.

Cierro los ojos

y te acercas más

en la noche de la nada,

220 qué bien conozco tu sabor

y vos el mío,

amado y amada, suspiros

temblorosos como los de la orilla,

caricia callada

225 en la noche oscura de la nada.

 Para estar lleno vacíate

 (esto es del TAO).

No está arriba, sino adelante,

 presente en todo

230 pero tan ausente de todo

que es perfectamente racional
ser ateo,
Leo al teólogo Schillebeeck
"Dios no coincide con nada".
235 Bueno, así será. Y yo me he arrojado totalmente a él.

EN DONDE SE DESCRIBE UN INSTANTE DE LA NOCHE OSCURA:

En la oscuridad, semidormido,
mi cuerpo desnudo en la noche caliente de Managua
pega contra la pared pulida
240 y fresca como una piel
y, despertado, en la oscuridad
la pared me devuelve
a mi soledad sin fin.

Una soledad que sólo terminará con la muerte.
245 Solo pero con el pueblo.

No me quejo. Meister Eckhart decía:

Se postran y hacen genuflexión sin saber a quién:
¿para qué genuflexión si está dentro de uno?
Perseguido por la Inquisición, Gestapo de su tiempo.

250 Somos como esas dos palomitas de San Nicolás
que cuando una se corre
la otra va detrás
y cuando ésta es la que huye
aquella la sigue
255 pero nunca se aleja la una de la otra
siempre están en pareja.
Cuando vos te me vas
yo voy detrás de vos
y cuando yo soy quien me voy
260 vos vas detrás.
Somos como esas dos palomitas
de San Nicolás.

Vemos rotación en toda dimensión, desde el protón
a la galaxia. Uno se pregunta,
265 con razón, si el cosmos entero estará también
en rotación.
Y entonces: ¿alrededor de qué o de quién?
Algo que tal vez estará en el fondo
de todas las soluciones de las ecuaciones de Einstein.
270 Y bien puedo decir:
una creación con un plan.
Una materia que no es un accidente.
La creación de un Dios Materialista.
¿O será sólo azar el universo?

¿pero dónde encontrarme con él?"

(expedición de Gusinde).

- Para quien esas danzas nocturnas de los' bosquimanos,
la oración de los hotentotes pidiendo miel y raíces
380 liturgia pigmea, que describe Schebesta, bajo las estrellas
a la luz de antorchas de cera ofreciendo camote a Dios.
Quien también comunica en el arco-iris a los pigmeos
su gran deseo de relación con ellos.
"El Atman es silencioso."
385 Nacemos de lo invisible como la higuera
de la higuera invisible en la semilla.
Es como una cuerda en el camino que de noche parece una serpiente.
De día se ve la cuerda y desaparece la serpiente.
"Que no pueda contemplar su belleza, yo el pintor Neb-Rá."
390 De quien nos viene el Nilo.
Por quien los dioses existen.
Y las delicias de la luz.
Unkulunkulu, Unkulunkulu
de los amazulu del que dicen los amazulu: nadie, ni los jefes
395 pueden hablar de él en forma verdadera.
"Lo que nosotros fuimos y lo que creó Unkulunkulu
no lo sabemos en esta vida que llevamos
desde que él dejó de existir. El camino de Unkulunkulu,
por así decir, no se nos dio en nuestras peregrinaciones.
400 está más allá de no sabemos qué.
En verdad no sabemos nada sino su nombre."
El principio intrínseco de las cosas creadas
que descubrió Chuangtsé; en el silencioso universo,
oscuro y sin forma, parece no existir
405 y existe. El *yin* y el *yang* se suceden y
las cuatro estaciones... Pero él permanece.
Abarca las mayores vastedades del espacio
pero hasta la menor cagada de un pájaro en otoño
queda en espera que su poder le de forma.
410 Como el tigrillo tierno en las fauces de su madre;
como las aguas del Ganges al mar...
A Monsieur Arbousset le dijo el café:
"Vuestras enseñanzas esperaba.
Hace doce años yo iba con mis rebaños. Había niebla.
415 Me senté en una peña y me hice tristes preguntas.
Tristes porque no podía responderlas.
¿Quién hizo las estrellas?
Las aguas corren día y noche. ¿Quién las hace correr?
Yo no puedo ver el viento. ¿Pero qué es el viento?
420 Sentado en esa peña me tapé la cara con las manos."
Místicos piel-rojals en el siglo XVIII, o simplemente piel-rojas,
oyeron los gallos
y vieron el humo de las chozas del cielo.
"Tanta evidencia de las cosas invisibles"

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 385-394.

BIOGRAFIA DI ERNESTO CARDENAL

20 gennaio 1925

Nasce a Granada, Nicaragua. Passa l'infanzia a León, nella grande casa della sua benestante famiglia.

1935

Entra nel Collegio Centroamérica dei Gesuiti a Granada, dove ha per maestro il sacerdote poeta spagnolo Ángel Martínez Baigorri. Partecipa in questi anni alle 'tertulias' della rivista Cuadernos del Taller San Lucas, con l'amico poeta José Coronel Urtecho, e gli esponenti della Generazione nicaraguense del Quaranta, come Mejía Sanchez e Martínez Rivas.

1943

Si trasferisce in Messico per studiare Lettere e Filosofia all'Università Autonoma del Messico

Tra il 1943 e il 1945

scrive le sue prime poesie, raccolte in *Carmen y otros poemas*. Alcune composizioni appaiono in *Letras de México*

1946

Pubblicazione di *La ciudad deshabitada*, lunga poesia allegata a *Cuadernos americanos*. Si laurea in letteratura spagnola con una tesi dal titolo *Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense*, che sarà pubblicata come prologo all'antologia, *Nueva poesía nicaragüense* di Orlando Cuadra Downing.

1947

Pubblica *Proclama dl Conquistador*, come allegato a *Revista de Guatemala*
Dopo un soggiorno in Nicaragua si trasferisce negli Stati Uniti. Studia Letteratura Nordamericana all'University of Columbia, New York.

1949

Cardenal ha una borsa di studio per andare a studiare in Spagna (dove è amico dei poeti Luis Rosales e José M.^a Valverde. Viaggia in Europa, fermandosi anche in Italia.

1950

In Nicaragua scrive le prime poesie storiche.
Lavora con José Coronel Urtecho ad un lavoro antologico sulla poesia nordamericana.
Inizia ad occuparsi di scultura.
Scrive i primi epigrammi di tema amoroso e di denuncia della dittatura di Somoza. Alcuni li pubblica come "Anonimo nicaraguense" in Cile. Milita nella UNAP (Unidad Nacional de Acción Popular.

1952

La poesia storica *Con Walker en Nicaragua* gli vale il premio del Centenario de Managua. Intanto fonda la piccola Editrice El hilo azul e anima una piccola tertulia di poeti.
Traduce gli epigrammi di Catullo e Marziale e inizia a comporne di propri.

Si unisce alle battaglie politiche antisomoziste dell'UNAP (Unidad Nacional de Acción Popular).

1954

Partecipa alla Conspiración de Abril, culminata nell'assalto al Palazzo Presidenziale, senza riuscire nel suo obiettivo di uccidere il dittatore. La repressione è feroce e sono uccisi tutti i cospiratori più in vista. Cardenal è costretto a nascondersi.

1956

Tra il 1952 ed il 1956 ultima la sua raccolta *Epigramas*, di tema politico e amoroso e porta a compimento anche *Hora Cero*, frutto del suo periodo di isolamento.

2 giugno 1956, ore 12:00

Prima esperienza mistica, raccontata in *Vida en el Amor, Vida Perdida e Telescopio e la noche oscura*.

1957

Entra nel Monastero di Our Lady of Gethsemani, in Kentucky, dove ha per maestro di noviziato Thomas Merton.

1959-1961

Per problemi di salute si trasferisce in Messico, nel Monastero Benedettino di Cuernavaca. Stende le opere che aveva ideato nella Trappa, dove non poteva scrivere altro che appunti. Nascono la raccolta di poesie *Gethsemani, Ky.*, le meditazioni contemplative di *Vida en el Amor* e la poesia storica di *Estrecho dudoso*. Autorizza la pubblicazione di *Hora 0*. Con Mejía Sanchez pubblica l'antologia *Poesía Revolucionaria Nicaraguense*, lasciando anonimi gli autori per evidenti motivi politici.

1961

Si stabilisce nel Seminario colombiano di Cristo Sacerdote a La Ceja, nei pressi di Antioquia.

1962

Colpito dalla morte della famosa attrice scrive *Oración por Marilyn Monroe* che pubblica l'anno successivo.

1964

Pubblica *Salmos*. Inizia a comporre poesia indigenista coltivando la sua passione per l'antropologia. Visita gli indios cuna e altri popoli dell'Amazzonia.

1965

Riceve l'Ordinazione Sacerdotale a Managua e progetta con Merton la fondazione di una Comunità Contemplativa in Centroamerica.

1966

Compra un terreno nell'isola di Solentiname, e lì si avvia a costituire la piccola Comunità, con una scuola di pittura e una di poesia e cooperative. Cardenal lavora molto alla presa di coscienza sociale e politica degli isolani, predicando secondo la teologia della liberazione.

1968

Muore Thomas Merton.

1969

Esce la prima raccolta di poesia indigenista *Homenaje a los indios americanos*.

1970

Si reca a Cuba, invitato come giurato per il Premio di poesia Casa de las Américas. Dall'esperienza, che racconta in *En Cuba*, edito nel 1972, Cardenal trae un forte radicamento marxista e accentua i tratti politico-rivoluzionari della sua filosofia esistenziale. Lui stesso parla di una 'seconda conversione' alla Rivoluzione.

Viaggia in Cile, Perù e Stati Uniti e prende contatti con ambienti di cattolici rivoluzionari.

1972

Pubblica *Canto Nacional*.

1973

Pubblica *Oráculo sobre Managua*.

1975

Pubblica *Evangelio en Solentiname* (produzione cooperativa che ha molto successo e diffonde nel mondo i commenti comunitari del Vangelo sviluppati durante le liturgie di Cardenal a Solentiname).

1976

Dal 1976 è uno dei portavoce dei FSLN nel mondo e viaggia in Europa e Stati Uniti.

1977

Si scatena la prima offensiva sandinista. La comunità di Solentiname partecipa in forze all'assalto del Cuartel de San Carlos. La guardia somozista per rappresaglia rade al suolo la Comunità di Solentiname e Cardenal è condannato in contumacia come autore intellettuale della rivolta e costretto all'esilio in Costa Rica.

1977-1979

Negli anni di esilio Cardenal dichiara pubblicamente la sua appartenenza al FSLN e intensifica l'attività diplomatica a sostegno della lotta sandinista. Ottiene consistenti aiuti finanziari a sostegno della guerriglia. Ha contatti in Francia, Italia, Germania, Portogallo, Svezia, Finlandia, Danimarca, Olanda, Svizzera, Unione Sovietica, Cecoslovacchia, Libia, Libano, Iran, Iraq, Colombia, Cile e Perù. Con Cuba sono sempre più strette le relazioni politiche (sono interessanti i racconti delle sue conversazioni con Castro) ma anche quelle artistiche, in quanto Cardenal diviene collaboratore di Casa de las Américas e partecipa spesso alla giuria dei premi letterari.

Luglio 1979

Trionfa la rivoluzione sandinista in Nicaragua. Cardenal è nominato Ministro della Cultura dal Governo di Ricostruzione Nazionale. Anche suo fratello, don Fernando ha un ministero.

E' una rivoluzione portata avanti con attiva partecipazione di tutto il mondo cattolico e anche da parte delle gerarchie. La Conferenza Episcopale del Nicaragua invita i cittadini a non temere per egoismo la rinuncia alla proprietà privata.

1983

Aumentano le tensioni con il Vaticano: tramite la Nunziatura erano arrivati numerosi inviti a Cardenal a rinunciare all'incarico politico nel Governo Sandinista. L'immagine simbolo della rottura è quella di quando Giovanni Paolo II in visita in Nicaragua non stringe la mano a Cardenal che glie la porgeva in segno di benvenuto.

1984

Pubblica *Vuelos de victoria*.

1985

Cardenal pubblica *Quetzalcoatl*. In seguito alla sua mancata rinuncia all'incarico politico, più volte sollecitata dal Vaticano fin dal 1983, viene sospeso *a divinis*.

1988

Finiti gli incarichi di governo Cardenal si dedica nuovamente alla poesia e alla scultura.

1989

Pubblica *Canto Cósmico*

1993

Pubblica *Telescopio en la noche oscura*. Nel mese di settembre ne dà lettura pubblica nel congresso di mistica comparata che si tiene ad Avila, accettando timidamente di proporsi come poeta mistico.

1994

Anche se è finita la parte attiva del suo impegno politico Cardenal leva forte la sua voce contro la corruzione dilagante nella nuova dirigenza del FSLN. Collabora con il Movimiento de Renovación Sandinista.

1998

Pubblica *Vida perdida*.

2002

Pubblica *Ínsulas extrañas*.

2004

Pubblica *Revolución perdida*.

2005

Pubblica *Versos del pluriverso*.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Ernesto Cardenal

1960

Gethsemani Ky., México, *Revista de Poesía Universal*, Suplemento de *Ecuador 900'*, 1960, 31 pp.

Hora 0, México, *Revista Mexicana de Literatura*, Gráfica Panamericana, S. de R-L. 1960, 15 pp.

1961

Epigramas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, 143 pp.; Madrid, Editorial Trotta, 2001, 59 pp.

Poemas, México, Imprenta Universitaria, 1961, 180 pp.

1963

Antología de la Poesía Norteamericana, Madrid, Ediciones Aguilar, S.A., 1963, 504 pp.

1964

Siete Salmos, Madrid-Palma de Mallorca, 1964, 50 pp.

Salmos, Medellín, Ediciones de la Universidad de Antioquia 1964, 47 pp.; Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1974, pp.68; Madrid, Editorial Trotta, 1998, 78 pp.

Poemas, Cádiz, Pozuelo de Alarcón, 1964-1965, 53 pp.

1965

Oración por Marilyn Monroe y otros poemas, Medellín, Ediciones la Tertulia, 1965, 23 pp.; Managua, Editorial Nueva Nicaragua, Ediciones Monimbó, 1985, 64 pp.

La voz de un monje en la era nuclear, Madrid, Palma de Mallorca, 1965, 6 pp.

1966

El Estrecho Dudoso, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, 204 pp.; Madrid, Visor, 1980, 204 pp.

1967

Antología, Santiago de Chile, Editora Santiago, 1967, 112 pp.

Poemas, La Habana, Casa de las Américas, 1967, 196 pp.

1969

Homenaje a los Indios Americanos, León, Nicaragua, Editorial Universitaria U.N.A.N., 1969, Colección Poesía, 126 pp.; Barcelona, Laia, 1980, 124 pp.

1970

Mayapán, Managua, Ediciones Librería Cardenal, s.f., 14 pp.

Vida en el Amor, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1970, Colección Cuadernos Latinoamericanos, 189 pp.

1971

Antología, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1971, Colección Cuadernos Latinoamericanos, 214 pp.

Poemas, Barcelona, Editorial Libres de Sinera, 1971, Colección OCNOS, 160 pp.

Poemas. Antología, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Facultad Central de Ciencias y Letras, Dpto. de Estudios Generales, Cátedra de Castellano, 1971, 185 pp.

1972

Epigrama, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1972, 62 pp.

Canto Nacional al F.S.L.N., Nicaragua, 1972, Colección CUUN, 29 pp.

En Cuba, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1972; Barcelona, Pomaire, 1977, 382 pp.

1973

Oráculo sobre Managua, Buenos Aires, Editorial Carlos Lohlé, 1973, 72 pp.

Poemas, Santiago, Chile, Proveduría Estudiantil de la Universidad Simón Bolívar, 1973, 91 pp.

Poesía nicaragüense, La Habana, Casa de las Américas, 1973, 624 pp.

1974

Poesía nueva de Nicaragua, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1974, 418 pp.

Nele de Kantule, Panamá, Instituto Nacional de Cultura (INAC), 1974, 10 pp.

1975

El Evangelio en Solentiname, Salamanca, España, Ediciones Sígueme, 1975, Colección Pedal, 261 pp.

Antología, San José, Costa Rica, Editorial Educa, Centroamérica, 1975, Colección Séptimo día, 224 pp.

1976

La Santidad de la Revolución, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1976, Colección Pedal, 103 pp.

Poesía Cubana de la Revolución, México, Editorial Extemporáneos, S.A. 1976, 334 pp.

Poesía y Revolución, Zulia, Venezuela, Universidad del Zulia, Dirección de Cultura, 1977, 12 pp.

1978

Catulo Marcial, Barcelona, Editorial LAIA, 1978, 87 pp.

Nueva Antología Poética, México, Editorial Melo, S.A., 1978, Siglo Veintiuno Editores, 302 pp.

Antología, Barcelona, Editorial LAIA, 1978; 1979, 279 pp.

1979

Antología de poesía primitiva, Madrid, Alianza Editorial, 1979; 2004, 195 pp.

Poesía. Ernesto Cardenal, La Habana, Casa de las Américas, 1979, 365 pp.

1981

Tocar el cielo, poesías, Salamanca, Lóguez, 1981, 60 pp.

1982

Nostalgia del futuro, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1982, 71 pp.

1983

Antología, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, Ediciones Monimbó, 1983, 309 pp.

1984

Vuelos de Victoria, Madrid, Visor Libros, 1984, 79 pp.

1985

Quetzalcoatl, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1985, 64 pp.

Nuevo cielo y tierra nueva, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1985, 72 pp.

1986

Ernesto Cardenal: antología, Buenos Aires, Editorial Nueva América, 1986, 309 pp.

1987

Los ovnis de oro (poemas indios), México, Siglo XXI, Editores, SA de CV., 1988, 276 pp.; Madrid, Visor, 1992, 241 pp.

Nueva antología poética Ernesto Cardenal, México, Siglo XXI Editores, SA de CV., 1988, 302 pp.

1989

Cántico Cósmico, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1989, 581 pp.

1990

Ernesto Cardenal para niños, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990, 126 pp.

1991

La noche iluminada de palabras, Managua, Ediciones Nicarao, 1991, 206 pp.

Discursos, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991, 20 pp.

1993

Telescopio en la noche oscura, Madrid, Editorial Trotta, S.A., 1993, 69 pp.

1994

Antología de Ernesto Cardenal, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. 1994, 225 pp.

Poesía, Quito, Libresa, 1993, Colección Antares, 262 pp.

1996

Antología, San José de Costa Rica, Educa, 1996, Colección Séptimo Día, 196 pp.

Antología Nueva, Madrid, Editorial Trotta, 1996, 280 pp.

1998

Del Monasterio al Mundo: Correspondencia entre Ernesto Cardenal y Thomas Merton, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, 285 pp.

Flor y Canto - Antología de la Poesía Nicaragüense, Managua, Nicaragua, Centro Nicaragüense de Escritores, 1998, 459 pp.

1999

Vida perdida, Managua, Nicaragua, Anama Ediciones, 1999, 455 pp.

2000

Antología, Islas Canarias, Caja Canaris, colección Vos y Papel, 2000, 57 pp.

2002

Los Años de Granada, Managua, Anama Ediciones, 2002, 220 pp.

Las Ínsulas Extrañas, memorias 2, Madrid, Editorial Trotta, 2002, 493 pp.

2003

La Revolución Perdida, Managua, Anama Ediciones, 2003, 666 pp.; Madrid, Trotta, 2004, 481 pp.

Seis cantigas del Cántico Cósmico, La Habana, Casa de las Américas, 80 pp.

2004

Antología poética, Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 148 pp.

2005

Versos del pluriverso, Madrid, Trotta, 2005, 75 pp.

Studi sulla poesia di Cardenal

ACOSTA, Luz Marina, *La obra primigenia de Ernesto Cardenal (Carmen y otros poemas)*, México, Anama, 2000

BENEDETTI, Mario, "Ernesto Cardenal: Evangelio y revolución", in *Casa de las Américas*, n. 63, 1970, pp.175-183

BORGESON, Paul W. Jr., *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, London, Tamesis, 1984

BORGESON, Paul W. Jr., "La poesía pos-revolucionaria de Ernesto Cardenal", en *Nuevo Amanecer Cultural*, Managua, 558, 6/4 de 1991, p.5

CARLUCCI, Carlo, *Poesía del frente sandinista: Ernesto Cardenal e Leonel Rugama*, allegato a *Pianura*, Ivrea, Edizioni Adriano Accattino, serie *Singolare scrittura*, n. 4, gennaio 1979.

CARRASCO M., Iván, "Canto cósmico d Ernesto Cardenal: un texto interdisciplinario", in *Estudios Filológicos*, sep. 2004, n.39, pp.129-140

CASTIGLIONI, Maria Enrica, "¿Para qué metáforas?": *la poetica di Ernesto Cardenal*, Firenze, La Nuova Italia, 1990

CICCHITTI, Vicente, "Homenaje a los indios americanos de Ernesto Cardenal", in *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp.133-158

DALY DE TROCONIS, Yrais: "Los salmos de Ernesto Cardenal como propuesta de un nuevo código cristiano revolucionario" en *Ensayos y crítica*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982, pp.7-46

DAPAZ STROUT, Lidia, "Nuevos cantos de vida y de esperanza", in *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp.107-132

DE GIORGIS, Jaime, "Tres poemas de Ernesto Cardenal: Hora 0, Economía de Tahuantinsuyu y Oración por Marilyn Monroe", in *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp.39-60

DORFMAN, Ariel, "Ernesto Cardenal: ¡Todo el poder a Dios-proletariado!", en *De elefantes, literatura y miedo: Ensayo sobre la comunicación americana*, La Habana, Casa de las Américas, 1988, pp. 102-126

FLORES, Fernando Jorge, "Comunismo o Reino de Dios", in *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp.159-190

GONZÁLES BALADO, José Luis, *Ernesto Cardenal poeta, revolucionario, monje*, Salamanca, Sígueme, 1978

LÓPEZ-BARALT, Luce, "El cántico espiritual de Ernesto Cardenal: hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana", in LÓPEZ-BARALT, Luce y PIERA, Lorenzo (a cura di), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp.25-52

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Juan Manuel, *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

MELIS, Antonio, *La vita è sovversiva, Ernesto Cardenal: studio critico e antologia*, Milano, Edizioni Accademia, 1977

MELIS, Antonio, "Ernesto Cardenal e i poeti latini: traduzione, imitazione, rifacimenti" in *Atti del II Convegno di Studi su Testo, Metodo ed elaborazione elettronica, Messina-Milazzo, 18-20 aprile 2002*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2002

MELIS, Antonio, "Il grande atto finale" in *In forma di parole*, a.VI, n.3, luglio-settembre 1985

MONTORZI, Miranda e POMPEI, Giuseppina (curatrici), *Ernesto Cardenal monaco poeta: dalla rivoluzione alla contemplazione politica*, Assisi, Cittadella, 1975

MORGAN, Beverly, "History and the Poetry of Ernesto Cardenal", in *Conference of Latin- Americanists*, n.3., Mona, University of the West Indies, 1980, pp. 133-149

OVIEDO, José Miguel, "Ernesto Cardenal, un místico comprometido", in *Casa de las Américas*, 53, 1969, pp. 29-48

PASTOR ALONSO, María Ángeles, *La poesía Cósmica de Ernesto Cardenal*, Huelva, Diputación Provincial, 1998

PRING MILL, Robert, "Comunicación explícita e implícita en dos poemas de Ernesto Cardenal ('Las ciudades perdidas' y 'Katún 11 Ahau')", in *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venezia, 2, 1982, pp. 825-835

PRING MILL, Robert, "El 'saber callar a tiempo' en Ernesto Cardenal y en la poesía campesina de Solentiname", in *Casa de las Américas*, 166, 1988, pp. 19-34

PROMIS OJEDA, José, "Espíritu y materia. Los salmos de Ernesto Cardenal", in *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp.15-39.

ROSE-GREEN, Claudette, "Ernesto Cardenal, the Poetic Translation of Social Commitment", en *Conference of Latin-Americanists*, 3, Mona, University of the West Indies, 1980

SMITH, Janet Lynne, *An Annotated Bibliography of and about Ernesto Cardenal*. Arizona, Center for Latin American Studies, 1979

TOMSICH, María, "Un inciso sobre "Mayapán" de Ernesto Cardenal", in *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, vol. V, Asociación Internacional de Hispanistas, University of California, 1994, pp.386-393

URDAVINIA BERTARELLI, Eduardo, *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, Lima, Latinoamericana, 1984

URIARTE, Iván, "Intertextualidad y narratividad en la poesía de Ernesto Cardenal", in *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*, Memoria del XIX congreso (Pittsburgh, 27 de mayo-1 de junio de 1979) del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1980

VEIRAVÉ, Alfredo, "Ernesto Cardenal: el exteriorismo poesía del nuevo mundo", en *Ernesto Cardenal poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 61-106

Fonti secondarie e opere di riferimento generale

AA.VV., *La mistica e le mistiche, il 'nucleo' delle grandi religioni e discipline spirituali*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1996, prefazione di Henri de Lubac

AA.VV., *Poesía post-conciliar en Nicaragua*, Managua, Mundial, 1969

ANDRÉS, Melquíades, *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994

ARELLANO, Jorge Eduardo, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua, 1986

ARNÁLDEZ, Roger, "La mistica musulmana", in AA.VV., *La mistica e le mistiche, il 'nucleo' delle grandi religioni e discipline spirituali*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1996, pp. 425-485

CABESTRERO, Teofilo, *Ministros de Dios ministros del pueblo: testimonio de tres sacerdotes en el Gobierno Revolucionario de Nicaragua, Ernesto Cardenal, Fernando Cardenal, Miguel d'Escoto*, Managua, Ministerio de Cultura, 1985

CHOW, Napoleón, *Teología de la liberación en crisis. Religión, poesía y revolución en Nicaragua*, Managua, Fondo Editorial, Banco Central del Nicaragua, 1992

Conferencia Episcopal de Nicaragua, "Carta del 17 de noviembre de 1979", in *Nicaragua. Los cristianos están con la revolución*, San José de Costa Rica, Cuadernos DEI, n.2, novembre 1979

BALDINI, Massimo, *Il linguaggio dei mistici*, Queriniana, Brescia, 1990

BELTRÁN LLAVADOR, Fernando, "Thomas Merton y la identidad del hombre nuevo", in *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp.119-134

CARDENAL, Rodolfo, "La chiesa in Centroamerica", in *La Chiesa in America Latina: il rovescio della storia*, Assisi, Cittadella, 1992, pp. 450-492

CIMATTI, Pietro, *Nicaragua Ora Zero: antologia della poesia nicaraguense rivoluzionaria*, Parma, Guanda, 1969

DAYDÍ-TOLSON, Santiago, *Thomas Merton/Ernesto Cardenal: correspondencia (1959-1968)*, Madrid, Editorial Trotta, 2003

DE CERTEAU, Michel, *Fabula mistica*, Bologna, Il Mulino, 1987

DE CERTEAU, Michel, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1986

DUSSEL, Enrique, "Dal Vaticano II ai nostri giorni", in *La Chiesa in America Latina: il rovescio della storia*, Assisi, Cittadella, 1992, pp. 308-362

GIBELLINI, Rosino, *Il dibattito sulla teologia della liberazione*, Brescia, Queriniana, 1986

HERONNIERE, Edith de la, *Teilhard de Chardin. Una mistica della traversata*, Genova, L'ippocampo, 2005 (trad. dal francese di Orietta Mori)

IMPELLUSO, Lucia, *La natura e i suoi simboli*, Milano, Mondadori Electa, 2003

JAEGER, Hasso, "La mistica protestante e anglicana", in AA.VV., *La mistica e le mistiche, il 'nucleo' delle grandi religioni e discipline spirituali*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1996, pp. 203-300

JIMÉNEZ, Mayra, *Poesía campesina de Solentiname*, Managua, Ministerio de Cultura, n.4, Colección popular de literatura nicaragüense, 1980

JIMÉNEZ, Mayra, *Talleres de poesía*, Managua, Ministerio de Cultura, 1983

JUAN DE LA CRUZ, (San), *Poesía*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1988

LAGOS, Ramiro, *Menester de rebeldía de la poesía hispanoamericana*, Madrid-Bogotá, Ediciones Dos Mundos, 1973

LÓPEZ-BARALT, Luce, "La experiencia mística: tradición y actualidad", in LÓPEZ-BARALT, Luce y PIERA, Lorenzo (a cura di), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp.8-22

LÓPEZ-BARALT, Luce, *San Juan y el Islam*, Madrid, Hiperion, 1990

LÓPEZ-BARALT, Luce y PIERA, Lorenzo (a cura di), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996

LOVO, Anastasio e SILVA, Erwin, *Soles de eternos días: paradigmas textuales de poesía nicaragüense del Siglo XX*, Nicaragua, s.e., 1999

MERTON, Thomas, *Mistici e Maestri Zen*, Milano, Garzanti, 1969

MERTON, Thomas, *La contemplazione cristiana*, Magnano (BI), Qiqajon, 2001

MERTON, Thomas, *La poesia e la vita contemplativa*, Brescia, Morcelliana, 1950

MERTON, Thomas, *The seven storey mountain*, trad. italiana *La montagna dalle sette balze*, Milano, Garzanti, 1997

MIRANDA, Porfirio, *Marx y la Biblia. Crítica a la filosofía de la opresión*, Salamanca, Sígueme, 1975

POMPEJANO, Daniele, *Storia e conflitti del Centroamerica: gli stati d'allerta*, Firenze, Giunti, 1991

PRING-MILL, Robert D. F., "La toma de conciencia en la poesía de compromiso hispanoamericana", in *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, 1992, pp.33-53

RAVONI, Marcello e PORTA, Antonio, *Poeti ispanoamericani contemporanei*, Milano, Feltrinelli UE, 1970

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcellona, Crítica, 1996

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre, *Le coeur de la matière*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, traduzione italiana *Il cuore della materia*, Brescia, Queriniana, 1993

TENTORI MONTALTO, Francesco (a cura di), *Poeti ispanoamericani del 900*, Torino, ERI, 1971

TERESA DE JESÚS, (Santa), *Libro de la vida*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998

Sitografia

Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum editio, Sacros. Oecum. Concilii Vaticani 2. ratione habita, iussu Pauli PP. 6. recognita, auctoritate Ioannis Pauli PP. 2. promulgata, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979, in www.vatican.va/biblia.htm. (ultima consultazione 10 settembre 2006)

MANTERO, José María, *La poesía nicaraguense en el siglo XXI*, in *Dariana: portal de literatura nicaragüense*, www.dariana.com/diccionario/novedades-2.htm. (ultima consultazione 11/10/2006).