



Due apocalissi nicaraguensi: Ernesto Cardenal e Julio Cortázar

di Antonio Melis

A Ernesto Cardenal e Julio Cortázar, nel ricordo di una luminosa giornata della primavera romana. A Roque Dalton, una ferita sempre aperta.

Il termine apocalissi è andato assumendo nel corso del tempo una grande pluralità di significati, anche se mai del tutto disgiunti da quello originario, ed etimologico, che allude alla rivelazione di ciò che era occulto. Questa polisemia si può verificare anche nei due testi letterari che mi propongo di esaminare e che hanno in comune un legame particolare, e al tempo stesso diverso, con un piccolo paese come il Nicaragua.

Il primo di essi è il poemetto intitolato esplicitamente "Apocalipsis", scritto dal poeta nicaraguense Ernesto Cardenal e inserito nel suo libro *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, pubblicato nel 1965 (Cardenal 1965). Sono gli anni che vedono esasperarsi il conflitto tra le due superpotenze che dominano il mondo uscito dalla seconda guerra mondiale, mantenendolo costantemente sul filo del rasoio di una possibile guerra nucleare. Questa prospettiva catastrofica era apparsa particolarmente vicina nell'agosto del 1961, con la costruzione del muro di Berlino e, in maniera forse ancora più drammatica, nell'ottobre dell'anno dopo, con la cosiddetta "crisi dei missili" a Cuba, che aveva fatto seguito al tentativo di invasione dell'isola da parte dei controrivoluzionari, fallito l'anno precedente sulle sabbie di Playa Girón. Questo



retrotterra contemporaneo è certamente presente nel poeta, che tuttavia intreccia le suggestioni provenienti dall'attualità con una prospettiva metastorica.

Il linguaggio impiegato nel poemetto è quello di tipo visionario che richiama decisamente il registro stilistico del testo attribuito all'apostolo Giovanni. L'insistenza sul motivo della visione è sottolineata dall'iterazione ossessiva del verbo *vi* (Cardenal 1972). Ma l'originalità dell'impasto linguistico utilizzato si avverte soprattutto nella singolare mescolanza fra il tono profetico e i riferimenti continui alla tecnologia moderna. In questa tensione si manifesta anche la peculiare inclinazione della prospettiva teologica di Ernesto Cardenal. Da una parte emerge la netta condanna dell'uso esasperato del sapere scientifico a fini distruttivi. Dall'altra, sulla scorta soprattutto della riflessione teologica del gesuita Pierre Teilhard de Chardin – uno dei pensatori più influenti sulla sua elaborazione teorica, insieme al maestro della sua iniziazione trappista, il poeta e teologo nordamericano Thomas Merton – avverte la necessità di cercare una forma di conciliazione superiore tra la fede e la scienza moderna.

La prospettiva profetica dalla quale il poeta contempla le vicende contemporanee è attestata dall'ampio ricorso al linguaggio biblico. Le due superpotenze che, almeno in quella fase della lunga traiettoria del poeta, vengono messe sullo stesso piano come duplice emblema di un'unica tendenza alla sopraffazione, sono identificate con i classici nomi di Gog e Magog, presenti già nel Vecchio Testamento nel libro di *Ezechiele*, ma poi ripresi proprio nell'*Apocalissi* "giovannea". Pur nella loro etimologia incerta e al centro di infinite discussioni fra gli esegeti biblici, sembra abbastanza sicuro che questi due nomi siano, almeno all'origine, sinonimo di barbarie.

Per quel che riguarda il linguaggio della scienza e della tecnica, troviamo una concentrazione impressionante di vocaboli e di sintagmi che vi alludono. Sono termini, ad esempio, come "células", "electrónicos", "supersónica", "platillo volador", "sismógrafos", "planetas artificiales", "Radiación", "Energía Atómica", "Estronsium 90", Cesium 137, Carbono 14 (Cardenal 1972: 55), lluvia radioactiva, genes (Cardenal 1972: (Cardenal 1972: 56), "Neutrón", "Cobalto", "megatones", "antenas", "radares", "computador" (Cardenal 1972: 57), "Antrax", "Tularemia" (Cardenal 1972: 59), ecc. Essi assumono in questo contesto una valenza fortemente negativa, come simbolo di scoperte nate originariamente, almeno in parte, per migliorare l'esistenza, ma che finiscono poi per ritorcersi contro gli esseri umani.

Accanto a questo panorama cupo di distruzione e di morte, tuttavia, nel corso del poema stesso comincia a svilupparsi un movimento di segno antitetico. E all'interno di questo processo si avverte con forza l'impatto del pensiero di Teilhard de Chardin, soprattutto del suo tentativo di riappropriazione in termini cristiani della teoria darwiniana dell'evoluzione. Proprio nel momento, infatti, in cui l'annientamento reciproco fra i due contendenti sembra realizzare la prospettiva di una fine del mondo, dalla dissoluzione dei popoli attuali prende prodigiosamente vita una nuova umanità.



All'interno di questa palingenesi, accanto alle suggestioni che provengono dalla nuova teologia, agiscono anche le profonde convinzioni comunitarie del poeta, legate allo studio sistematico dei popoli originari americani del passato e del presente, condotto sia attraverso le letture dei maggiori cronisti e degli studi antropologici che attraverso il contatto diretto con quelle popolazioni. Alla base dell'esito catastrofico verso il quale sta precipitando la civiltà contemporanea c'è infatti, secondo il poeta, il trionfo dell'individualismo più esasperato, che ha reciso i legami che devono unire tutta la specie. È quindi inevitabile che la nascita di un nuovo genere umano debba fondarsi su valori opposti a quelli prevalsi nella nostra epoca e che hanno portato inesorabilmente alla distruzione. Infatti, proprio al termine del poema, compare una Terra nuova, che si presenta come il risultato di una nuova evoluzione della specie umana:

La muerte y el infierno fueron arrojados en el mar de fuego nuclear
las masas ya no existían más
y vi una especie nueva que había producido la Evolución
la especie no estaba compuesta de individuos
sino que era un solo organismo
compuesto de hombres en vez de células
y todos los biólogos estaban asombrados. (Cardenal 1972: 60-61)

Gli uomini che fanno parte di questo nuovo Organismo, tuttavia, sono Persona e non Macchina. Anche in questo caso, emerge nella terminologia impiegata dal poeta l'impronta profonda di un'interpretazione del pensiero cristiano che fa riferimento, oltre che al già ricordato Teilhard de Chardin, al personalismo di Emmanuel Mounier. Alla fine del poema ritorna ad affacciarsi il linguaggio biblico, con l'immagine della Cellula "engalanada como una Esposa esperando al Esposo" (Cardenal 1972: 61). Il canto d'amore che intona la Terra si collega con il principio fondamentale che il poeta enuncia in uno dei suoi testi teologici in prosa, *Vida en el amor* (Cardenal 1970).

Possiamo rintracciare annunci parziali dei temi di questo poemetto soprattutto nel libro dei *Salmos*, pubblicato qualche anno prima (Cardenal 1964). Il linguaggio profetico ripreso dal Vecchio Testamento, anche in questo caso, s'intreccia con il lessico della modernità tecnologica, così come con quello della terminologia storico-politica che allude ai campi di concentramento, alle camere a gas, ai carrarmati, e con il vocabolario economico che fa riferimento agli annunci commerciali, alle azioni, alle polizze assicurative:

Líbrame Señor
de la S.S: de la N.K.V.D de la F.B.I. de la G.N.
[...]
Las armas del Señor son más terribles
que las armas nucleares!



Los que purgan a otros serán a su vez purgados. (Cardenal 1974:15)

Pochi anni dopo la pubblicazione del libro che comprende "Apocalipsis", ritroviamo invece queste tematiche in alcune delle poesie riunite nella raccolta *Homenaje a los indios americanos* (1969). Di particolare interesse sono le composizioni ispirate alla cultura maya, che hanno al centro la concezione ciclica del tempo tipica delle culture americane originarie:

El tiempo era sagrado. Los días eran dioses.
Pasado y futuro están confundidos en sus cantos.
Contaban el pasado y el futuro con los mismos katunes,
porque creían que el tiempo se repite
como veían repetirse las rotaciones de los astros.
Pero el tiempo que adoraban se paró de repente. (Cardenal 1992: 84)

E ancora il motivo apocalittico, applicato alla realtà nazionale, è fortemente presente in *Oráculo sobre Managua* (Cardenal 1979), dove il terremoto catastrofico che negli ultimi anni della dittatura rade al suolo la capitale del Nicaragua assume proprio il significato etimologico di un apocalittico "disvelamento" di quello che si cela dietro alle menzogne ufficiali del regime somozista:

Ahora desde el seminario se mira otra Managua
unos segundos y todo el orgullo se fue a la mierda
cascarones de casas como huevos podridos y quemados
paredes ahumadas
ventanas como cuencas sin ojos
rodeada de inmensa alambrada de campo de
concentración
su cadáver en descomposición que se deshace en
pedazos
zopilotes sobre el City Bank. (Cardenal 1979: 318)

Se nelle poesie di Cardenal troviamo un autore nicaraguense che reinterpreta in chiave contemporanea il tema apocalittico, in Julio Cortázar siamo di fronte a un intellettuale argentino che proprio nel Nicaragua colloca un'apocalissi che non ha come sfondo la scena mondiale, ma la vita quotidiana di un paese schiacciato da una dittatura feroce, con la complicità dei grandi interessi politici ed economici internazionali, per allargare poi il panorama a tutta l'America Latina oppressa da regimi sanguinari. A tutti è noto il suo impegno generoso nella difesa della rivoluzione nicaraguense che nel 1979, dopo una lunga lotta armata guidata dal Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale e una mobilitazione politica che investe gran parte della società civile, abbatte il regime dinastico di Somoza. Nei pochi anni che gli restano da vivere, prima di essere stroncato dalla leucemia, la sua dedizione a questa causa è



integrale, con un momento significativo anche in Italia, attraverso la partecipazione a Roma a un'iniziativa internazionale di solidarietà promossa dalla Fondazione Lelio Basso, un'organizzazione con la quale stava lavorando da diversi anni come membro del Tribunale Russell per l'America Latina, impegnato nella denuncia dei crimini commessi dalle dittature militari di quell'area. Già gravemente ammalato, trascorre con la moglie, anche lei ammalata e che lo precederà di poco nella morte, alcuni giorni accampato alla frontiera fra il Nicaragua e l'Honduras insieme ad altri intellettuali, anche nordamericani, per protestare contro l'appoggio del governo di Ronald Reagan alla lotta dei *contras*, eredi del regime somozista, contro il nuovo governo nato dall'insurrezione sandinista.

Ma il racconto "Apocalipsis de Solentiname", scritto nel 1976, appartiene a una fase precedente di alcuni anni alla caduta di Somoza e al trionfo delle forze rivoluzionarie. È infatti il risultato di un viaggio realizzato clandestinamente in quello stesso anno da San José, in Costa Rica, fino al Nicaragua oppresso dalla dittatura, su un piccolo aereo da turismo, in compagnia proprio, fra gli altri, di Ernesto Cardenal e dello scrittore Sergio Ramírez, che nei primi anni dopo la rivoluzione sarà vicepresidente del paese. Com'è noto, da molto tempo sia Cardenal che Ramírez, insieme ad altri importanti intellettuali che avevano partecipato alla lotta contro Somoza e alla prima stagione del governo sandinista (come, per esempio, Gioconda Belli), si trovano all'opposizione rispetto a quella sorta di caricatura che ormai da molti anni usurpa il nome di sandinismo nel paese centroamericano.

Al centro del racconto, che è poi entrato a far parte della raccolta *Alguien que anda por ahí y otros relatos* (Cortázar 1977), stanno le fotografie scattate durante il soggiorno a Solentiname, in particolare quelle dedicate ai celebri quadri "primitivi" dipinti dai membri della comunità organizzata da Cardenal in una piccola isola del Lago de Nicaragua. Il legame particolare stabilito con quella comunità di contadini e pescatori con i testi evangelici è testimoniato dal libro di Cardenal *El Evangelio en Solentiname* (1974 a). Ci sono delle evidenti analogie con un famoso racconto dell'autore, "Las babas del diablo", che ha ispirato a Michelangelo Antonioni, per altro in forma molto libera, il non meno celebre film *Blow-up*. In quel testo, era lo sviluppo delle foto scattate a mettere in rilievo attraverso l'ingrandimento la trama di un crimine che era passato inosservato. In "Apocalipsis en Solentiname", invece, il fattore tecnico viene quasi del tutto ignorato e quindi ciò che avviene assume un carattere ancora più prodigioso e, al tempo stesso, inquietante.

Il racconto è costruito in maniera magistrale, con un inizio in sordina e quasi giocoso, una parte intermedia in cui, pure in una situazione di tensione latente, sembra prevalere l'idillio, per poi raggiungere il momento culminante attraverso un brusco rovesciamento in chiave tragica, e infine spegnersi in un anticlimax che riporta, almeno in parte, un'atmosfera di serenità.

Il punto di partenza è il già ricordato viaggio in Costa Rica, dove avviene l'incontro con gli amici scrittori per intraprendere insieme una spedizione avventurosa



nel paese vicino. Con grande humour viene descritto il rituale della inesorabile conferenza stampa alla quale Cortázar deve sottoporsi, con le solite domande sull'impegno dello scrittore e altri luoghi comuni che, forse, come lui teme fortemente, lo perseguiteranno anche nell'aldilà. La descrizione del viaggio sull'*avioneta* è particolarmente esilarante:

[...] dos días después Sergio y Oscar y Ernesto y yo colmábamos la demasiado colmable capacidad de una avioneta Piper Aztec, cuyo nombre será siempre un enigma para mí pero que volaba entre hipos y borborismos ominosos mientras el rubio piloto sintonizaba unos calipsos contrarrestantes y parecía por completo indiferente a mi noción de que el azteca nos llevaba derecho a la pirámide del sacrificio. (Cortázar 1983: 16)

Il resoconto della visita al poeta José Coronel Urtecho, uno dei grandi protagonisti della Vanguardia nicaraguense, è una prima occasione per introdurre il tema della fotografia, attraverso un'esaltazione ammirata delle virtù prodigiose della polaroid.:

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí no más un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra le veranda. (Cortázar 1983: 16)

Nella tecnica straniante sapientemente impiegata dall'autore in questo passo, il lettore attento di Cortázar riconoscerà lo stile che domina soprattutto in un libro delizioso come *Historia de cronopios y de famas* (Cortázar 1962). Subito dopo, lo scrittore introduce un indizio che risulterà di grande rilievo nella costruzione complessiva del racconto. A partire proprio dalla meraviglia che suscitano in lui le prodezze della polaroid, chiede a uno degli amici

[...] qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo [...]. (Cortázar 1983: 16)

Nella parte del racconto che descrive la visita a Solentiname, un ruolo centrale è svolto dai quadri dipinti dai membri di quella comunità religiosa militante riunita intorno a Cardenal, che servono per autofinanziamento e che colpiscono lo scrittore per i loro splendidi colori. La decisione di Cortázar di riprenderli con la sua macchina fotografica produce un dialogo, ancora una volta scherzoso (anzi, una vera e propria *gag*), con Ernesto Cardenal. Il poeta lo definisce "ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes", provocando questa risposta di Julio, in cui emerge ancora una volta il suo fondo irriducibilmente fanciullesco:



Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla, y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete. (Cortázar 1983: 18)

La svolta drammatica si produce però quando lo scrittore, una volta ritornato in Francia e trovandosi da solo in casa, vuole riguardare le immagini che ha fissato sul rullino a colori della sua macchina fotografica. La sua intenzione è quella di rilassarsi riassaporando il gusto di quelle scene ingenua e piene di colori, che sembrano quasi riproporre un mondo all'inizio della creazione, dipinto senza preoccupazioni eccessive per la prospettiva. Ma improvvisamente l'attesa fiduciosa e serena per quelle visioni idilliache viene bruscamente sconvolta da un'apparizione inquietante:

[...] miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba allí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero nítido en mitad de la frente [...]. (Cortázar 1983: 19)

Il narratore cerca di darsi una spiegazione rassicurante e logica a questa interferenza, ipotizzando per esempio uno scambio con le diapositive di un altro cliente, avvenuto nel negozio dove le ha fatte sviluppare, ma intanto sullo schermo continuano a succedersi inesorabilmente scene sempre più raccapriccianti. La realtà latinoamericana di quegli anni, che vedono la maggior parte dei paesi dell'area schiacciati da feroci regimi dittatoriali a partire da una serie di colpi di stato che si succedono in una sorta di reazione a catena, irrompe con forza e soppianta l'oasi di pace e allegria attesa. Ecco quindi manifestarsi sullo schermo immagini di fucilazioni di massa, i rapimenti per strada in Argentina con le famigerate auto nere, le torture a sfondo sessuale. Ma ecco stagliarsi anche la scena di uno degli episodi più orrendi avvenuti all'interno della stessa lotta armata, l'uccisione del poeta salvadoregno Roque Dalton da parte di un settore della guerriglia alla quale si era unito, dopo un processo sommario all'insegna del settarismo più ottuso:

[...] vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces si apreté el botón como si con eso pudiera salvarle de la infamia de esa muerte [...]. (Cortázar 1983: 20)

Ma questo tentativo disperato di intervenire all'interno della realtà rappresentata dalla foto nell'illusione di poterla modificare non ha effetto, e le immagini di morte



continuano così a succedersi inesorabili. Solo il ritorno della sua compagna Claudine riesce a spezzare l'incubo e a riportare una situazione di normalità. Mentre lui va in bagno a vomitare per l'effetto sconvolgente provocato dalla vista di quel cumulo di orrori, lei ripercorre da sola lo stesso itinerario visivo. Ma nessun grido di orrore turba questa volta lo scorrimento delle immagini, perché per lei sono ricomparsi il pesce che ride, la madre con i due bambini, le mucche nel campo. Di fronte a questa nuova svolta vengono meno le parole ma, riprendendo l'indizio lanciato in precedenza, il racconto si chiude in maniera perfetta, con una domanda solo ipotizzata, ma non formulata esplicitamente:

No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. (Cortázar 1983: 21)

Nella loro evidente diversità, nonostante il legame comune che i testi dei due autori hanno, per ragioni differenti, con il Nicaragua, essi esemplificano due modi complementari di avvicinarsi al tema dell'apocalissi e alla sua pluralità di significati. Il primo è più vicino al senso giovanneo di una catastrofe cosmica, che apre comunque le porte a un mondo rigenerato. Il secondo si appoggia sulle derivazioni analogiche e metaforiche del termine – senza perdere il legame con il significato etimologico di 'rivelazione' – che assumono un significato più direttamente innestato nell'attualità storica. In entrambi i casi, tuttavia, il concetto dimostra la sua potenzialità ermeneutica, come chiave di lettura delle tensioni e delle angosce del mondo contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA

- Cardenal E., 1964, *Salmos*, Ediciones La Tertulia, Medellín.
Cardenal E., 1965, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, Ediciones La Tertulia, Medellín.
Cardenal E., 1969, *Homenaje a los indios americanos*, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, León.
Cardenal E., 1970, *Vida en el amor*, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires.
Cardenal E., 1972, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima.
Cardenal E., 1973, *Oráculo sobre Managua*, Ediciones Expediente, Caracas.
Cardenal E., 1974, *Salmos*, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, (VI ed.).
Cardenal E., 1974a, *El evangelio en Solentiname*, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires.



Cardenal E., 1979, *Antología*, Selección y prólogo Cintio Vitier, Casa de las Américas, La Habana.

Cardenal E., 1992, *Los ovnis de oro. Poemas indios*, Visor, Madrid.

Cortázar J., 1962, *Historia de cronopios y de famas*, Ediciones Minotauro, Buenos Aires.

Cortázar J., 1977, *Alguien que anda por ahí y otros relatos*, Ediciones Alfaguara, Madrid.

Cortázar J., 1983, *Nicaragua tan violentamente dulce*, Editorial Nueva Nicaragua-Ediciones Monimbó, Managua.

Antonio Melis insegna Letterature Ispanoamericane e Civiltà Indigene d'America presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena. Dirige presso lo stesso Ateneo il CISAI (Centro Interdipartimentale di Studi sull'America Indigena). Le sue ricerche sono prevalentemente orientate verso l'area andina, con lavori dedicati, fra l'altro, ad Arguedas, Mariátegui, Vallejo, Adán, Abril, Cisneros, Belli, Romualdo, ecc. È professore onorario dell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos di Lima.

melis@unisi.it