



Apocalipsis XX di Sara de Ibáñez

di Stefano Tedeschi

La figura di Sara de Ibáñez rimane a tutt'oggi per lo più quella di una sconosciuta: nonostante i numerosi riconoscimenti ottenuti in vita (tutti i suoi otto libri pubblicati furono premiati) e l'innegabile ruolo che le è stato riconosciuto prima dai suoi 'colleggi poeti' e poi dalla critica, il suo nome rimane occulto e i suoi testi introvabili. Eppure Neruda la proclama, fin dal libro d'esordio, "grande, excepcional y cruel poeta", e la paragona a Sor Juana e a Gabriela Mistral; la stessa Mistral, sottolinea l'assoluta originalità della parola poetica di Sara de Ibáñez: "su poesía es algo muy diverso de lo que hemos hecho las demás mujeres criollas hasta hoy"; dopo gli elogi di Jules Supervielle e di Cecilia Meireles, Jorge Carrera Andrade affermerà: "su lenguaje no tiene rival en la poesía hispanoamericana de estos años". Da qui in poi non si conteranno più i giudizi straordinariamente positivi che si ripeteranno ad ogni uscita di una nuova raccolta (Ibáñez 1973: XX-XXIV)¹.

Nonostante ciò, nelle librerie di Montevideo il suo suona oggi come un nome misterioso – solo in qualche libreria *de viejo* si trovano rari reperti – nelle biblioteche non è tra gli autori più richiesti, non esistono edizioni moderne delle sue opere, e tanto meno un'edizione critica degna di questo nome. Anche nella rete lo stesso destino: nessun portale dedicato, una voce di Wikipedia ridotta al minimo, qualche poesia dispersa negli innumerevoli portali antologici, solo quattro foto in *Google* immagini e una sua poesia interpretata da un duo di musicisti su *Youtube*. Anche la letteratura critica risulta estremamente ridotta: un solo studio di insieme, scritto da una delle figlie e i database più potenti forniscono pochissimi articoli critici, alcuni dei quali abbastanza datati.

¹ Una rassegna dei giudizi critici sulla poesia di Sara de Ibáñez si può trovare in Ibáñez (1973: XX-XXIV)



Non intendo presentare in questa occasione l'insieme della sua opera, che pure meriterebbe una lettura attenta, considerando anche l'estrema varietà dei temi da lei affrontati: valgano come giudizio generale le parole di Gustav Siebenmann, che la include nel ristretto numero dei ventitré poeti ispanoamericani imprescindibili del ventesimo secolo:

La obra de Sara de Ibáñez crece como un árbol: en silencio, con raíces, en lenta continuidad, en posición fija. [...] Ibáñez descubre la peculiar función de la métrica y las estrofas clásicas, la disciplina del soneto, de la lira y de la silva precisamente en el remoto contexto cultural barroco de Sor Juana. Ahora bien, a estas formas tradicionales les sabe conferir una modernidad con efectos, por así decirlo, oximorónicos, contrastivos. Por ello Carrera Andrade acierta cuando clasifica esta poesía de «neoculteranismo surrealista». Con esta fórmula se captan las dos facetas de su temple intelectual, o sea, la conjunción de una intelectualidad crítica, culta con una imaginación exuberante. [...] una coyuntura entre rigor formal y libertad del pensamiento. Así del lado nocturno de su fantasía nacen las más audaces metáforas, mientras deja sueltos los cabos de sus asociaciones reflexivas: [...] el autor herido por la agresividad y el caos circundantes descubre un refugio precisamente en el rigor formal y en las estructuras fijas del clasicismo, hallando así la resistencia formal adecuada para disciplinar la expresión y, a la vez, un asidero en el caos. (Siebenmann 1997: 323-324)

L'opera che oggi mi interessa è solamente l'ultimo libro pubblicato in vita dall'autrice, nel 1970, *Apocalipsis XX*, considerato da alcuni critici come il suo migliore risultato poetico. Ricardo Gullón lo giudica così al termine di un corso tenuto ad Austin nello stesso anno della pubblicazione:

las experiencias creadas en este libro, los poemas que lo integran, no dan tregua al asombro, ni consienten que el lector se eche a un lado. El espacio de sus visiones escalofría por su lucidez y por su probabilidad. El tono es tan enérgico y sobrio que el poema parece una catarata ordenada, sometido como está al rigor de una emoción que se vigila [...]. (Gullón in Ibáñez 1973: XXII-XXIII)

Apocalipsis XX si presenta come un poema diviso in parti, con chiari riferimenti biblici: all'apocalisse giovannea vengono collegate citazioni del libro di Isaia, unendo così due fonti raramente avvicinate nelle riscritture bibliche.

Nelle raccolte precedenti è stato rilevato dalla critica un ampio uso di forme strofiche tradizionali, peraltro molto variate, e una forte attenzione al tipo di versificazione e a tutte le problematiche ad esso legate. In questo poema, soprattutto nelle *visiones*, la struttura formale viene al contrario portata ad uno stato di massima tensione, tanto che versi regolari (soprattutto endecasillabi ed eptasillabi) si alternano a versi liberi. Anche in essi è però possibile rintracciare echi di una regolarità smarrita,



quasi che la forza delle immagini abbia qui la meglio sulla volontà di ordinare il flusso del linguaggio. Questo era già accaduto nel poema precedente *La batalla*, del quale aveva scritto Alejandro Paternain:

Parecería haberse propuesto no hacerle decir al poema; sí, en cambio, permitirle, con una envidiable superabundancia, ser. ¿Queda destruida la significación? ¿Es ya imposible comunicarse? [...] ¿No hay “otra dimensión” que la de las imágenes? “Un poema”, escribió Octavio Paz en “El arco y la lira”, no tiene más sentido que el de sus imágenes”. La afirmación es preciosa para nuestro desarrollo. Preguntarse por el sentido tra las imágenes, buscar un ámbito que las rebase es negar la vida misma de las imágenes y, con ella, la de la poesía. La imagen poética ‘es’ su sentido, en ella hay que captarlo, a ella es forzoso interrogar. (Paternain 1969: 244)

Il poema si presenta dunque diviso in cinque parti più un proemio, nel quale viene presentata la visione di una creatura mostruosa, nata in un ambiente notturno e descritta nei minimi dettagli. L’itinerario successivo proposto dal poema è chiaramente segnato dalla serie di epigrafi che aprono le varie sezioni e segue un cammino di tipo ascendente, che parte da un’apparizione iniziale per sfociare in una conclusione drammatica e violenta.

La prima sezione, introdotta da un’epigrafe tratta dalla vocazione del profeta Isaia (Isaia: 6, 6-7) che parla della sua purificazione, contiene otto visioni e si conclude con la *Letanía de la verdad*.

Le prime tre visioni si concentrano sulla situazione dell’io poetico, che si trova a dover affrontare quel mostro, descritto nel proemio e apparso dal nulla. Un io poetico chiamato a “vedere” e poi a “cantare”, affinché con tale canto possa arginare l’espandersi della bestia:

Levántate, me dijo, no te resistas, oye:
la llaga viva cantará en tu lengua,
aguijones de sal en tu garganta
duplicarán el musgo del infierno,
y has de parir palabras de martirio
y has de quebrar las lámparas sombrías
que entre tus pies de arena alza la muerte. (Ibáñez 1970: 11-12)

Si compie dunque un’unione enigmatica tra una voce che viene dall’esterno, più volte evocata anche nelle altre opere di Sara de Ibáñez – qui collegata chiaramente all’architettura dell’apocalisse giovannea – e l’io poetico, il quale alla fine si ritrova solo di fronte al suo compito terribile:

Y entonces vino a mí como fantasma
que retorna a su cuerpo abandonado:
vi mi aliento en su boca sumergirse,



entrò en mí como espectro y fui su carne,
y ya fui solo, para siempre solo. (Ibáñez 1970: 12)

Le successive cinque visioni di questa prima parte condensano in vertiginose apparizioni la storia degli uomini, descritta come una lunga serie di conflitti a partire da Caino e Abele, per finire con l'apparizione di un misterioso cavaliere celeste a rappresentare l'irrompere della morte, che già fin dalla quarta visione si era trasformata da "tan joven hambre, tan desnuda historia" in un "costroso dragón de cien quijadas" (Ibáñez 1970:17).

La descrizione del mondo degli uomini procede attraverso una rapidissima accumulazione di elementi, retta dall'uso anaforico (probabilmente di borgiana memoria) del passato remoto di prima persona del verbo *ver* e dall'uso di elencazioni che, distanti da qualsiasi forma caotica, procedono coerenti nella figurazione di un universo violento dove anche l'arte e la bellezza sono continuamente tentate dall'irrompere di una violenza cieca:

Era el vertiginoso parpadeo de los días del hombre y yo miraba:
de ciudad en ciudad, de nave en nave,
los vi cubrir de extrañas vestiduras
el divino desnudo de la tierra.
Los vi labrar sus toscos instrumentos
hasta encontrar las médulas canoras,
los vi beber sus tósigos, sus vinos,

los vi escribir historias de locura,
los vi asfixiados de sabiduría,
los vi ceñir escudos y corazas,
y erizados de muerte rodar sobre las torres erizadas de espanto,
con un permiso negro, ilegible, copiado
en el revés del cielo. (Ibáñez 1970: 20)

In questa sintetica storia degli uomini un ruolo centrale hanno le città, simboleggiate dalla ripetuta immagine della torre: sono lo spazio della creatività umana, ma anche della guerra, dei pericoli, delle angosce, come poi verrà mostrato chiaramente nelle sezioni successive.

L'apparizione del misterioso cavaliere rappresenta allora l'arrivo di una minaccia più grave, diremmo quasi definitiva, di una "muerte sin reposo". Dopo molte apparizioni mute, nate comunque dalle attività umane, questa ultima assume un carattere differente e prende la parola, con "palabras negras" per rivolgersi direttamente al genere umano, che come "una inmensa muchedumbre muda" si precipita a vedere tale straordinario evento:

Yo soy el tenebroso, el disparado,



siempre vivo cometa de la furia,
caballero tenaz de la desgracia.
Recordadme, asomaos a mi rostro;
yo, muerto sin cesar, soy vuestro espejo.
[...]
No encontrarán los cascos de mi bestia
el blando umbral, los lindes del reposo;
un instante de Dios mide mi estancia,
mi tiempo no da flor entre los vivos,
sólo el minuto de caer señalo,
sólo os digo la hora de la angustia.
Recordadme, asomaos a mi rostro:
yo, muerto sin cesar, soy vuestro espejo. (Ibáñez 1970: 26)

La fine della prima parte non potrà allora che essere un “miserere” elevato alla *verdad*, che si presenta in forma di litania in cui le terzine, composte tutte secondo la stessa struttura (“Un hombre se alza de...”) conducono a una desolante immagine di un uomo, un Adamo anonimo, che ciecamente viaggia verso una guerra totale e una morte inevitabile:

Un hombre se alza del rocío;
calladas hierbas lo rodean,
el cielo es leve, el mar es mudo.
¡Oh verdad, miserere!

Un hombre se alza en su locura;
riega con sangre sus jardines,
pudre en la guerra su sonrisa.
¡Oh verdad, miserere! (Ibáñez 1970: 29-30)

La seconda sezione viene aperta da due versetti, peraltro abbastanza misteriosi già nell’*esegesi* del testo originale del capitolo 13 dell’*Apocalisse*: “Chi ha orecchi, ascolti: Colui che deve andare in prigionia, andrà in prigionia; colui che deve essere ucciso di spada di spada sia ucciso. In questo sta la costanza e la fede dei santi” (*Apocalisse*: 13, 9-10) ed è dedicata alla descrizione di una lotta, tutta contemporanea, tra gli uomini e una serie di bestie che appaiono in rapida sequenza. I legami di tali apparizioni mostruose con quelle dell’ipotesto giovanneo appaiono numerosi, senza però essere dei semplici adattamenti. Le immagini ricche di colori e di particolari di Sara de Ibáñez acquistano una speciale autonomia e una enorme forza evocativa:

Sinuosos escuadrones
caen del aire en sus crispados vientres,
se bambolean en torcidos miembros;



vuelan turbias hormigas de melaza
comiendo los retoños de la aurora;
escorpiones de vidrio como leves sarmientos de panales
en sus doradas máscaras de azúcar
crujen, y alegres moscas
de cementerio, pasan cubiertas por un pétalo de menta. (Ibáñez 1970: 35)

La battaglia finale tra gli uomini e la numerosa serie delle bestie si svolge soprattutto in un luogo isolato, nel "sitio de los justos, el sitio del hermano, / casa del sol, morada sin paredes" (Ibáñez 1970: 41), dove i giusti sembrano avere la meglio sulle creature malefiche, ma solo pagando un enorme prezzo in termini di vittime, di fronte alle quali l'io poetico è chiamato ad una testimonianza tremenda:

Delante de su fúnebre galope
como pobres insectos abrasados
corren y corren cuerpos sin cabeza
(el monstruo ahíto de cabezas hipa),
y corren, corren a labrar ciudades
donde la bestia pasará sus anchas
vacaciones de siglo: mira y llora,
y ayúdame a llevar estas palabras. (Ibáñez 1970: 45)

Questa descrizione di una lotta senza quartiere tra un "piccolo resto" di giusti e un esercito di creature malefiche si collega direttamente a due altri poemi di Sara de Ibáñez, *Hora ciega* (1943) e *La batalla* (1967), ma assume qui un tono più violento. Le speranze di vittoria sono minime, forse inesistenti, perché "los monstruos sin victoria, y sin posible muerte, se repliegan; / las heridas borrosas como / como secos relámpagos de arena, / sin muerte, seminarios de la muerte, reposan" (Ibáñez 1970: 44)².

La terza parte si apre anch'essa con un'epigrafe dal libro dell'Apocalisse che si riferisce direttamente ad una "città" ed è uno dei passaggi più difficili da interpretare del testo biblico: "La grande città si squarciò in tre parti e crollarono le città delle nazioni" (Apocalisse: 16,19). Vengono di nuovo proposte cinque visioni, e il testo si conclude con una *Letanía de la libertad*. Questa sezione è stata definita dalla critica come il cuore del poema, "una breve pentalogía del desastre nuclear", in cui

Un hombre, un hombre solo
en su cueva de frío
bajo el peñasco de rosadas sombras
posa con torva suavidad su dedo
sobre el pulido nervio de la muerte

² In riferimento al tema della morte, si può vedere l'analisi del sonetto "Isla en la luz", condotta da Eliana Suárez de Rivero (1978: 606-609).



que acaba en un botón sincronizado. (Ibáñez 1970: 49)

La tragedia nucleare è descritta in questa e nelle quattro visioni successive: la riduzione del mondo a cenere viene evocata di nuovo con una tecnica accumulativa, segnata da una serie di simmetrie ed anche qui assolutamente lontana dal caos spitzeriano. La catastrofe travolge un mondo ordinato, con una sua propria tragica armonia:

las cenizas del paso y del reposo,
las cenizas del ruego y del abrazo,
las cenizas del júbilo y del sueño,
la ceniza que ríe, la que canta,
la ceniza del llanto y del suspiro,
la ceniza que danza, la que piensa,
la que maldice, la que besa y brama,
la ceniza que olvida sin descanso.
Cenizas de los muros llenas de ojos,
cenizas de las mesas y los lechos,
de cristales, de libros, de manzanas,
de telas, de instrumentos venerados,
de jardines con fábulas marchitos,
de techos y de plazas y de calles.
De pronto, sí, de pronto la ceniza. (Ibáñez 1970: 49-50)

L'idea di una ordinata geometria del mondo, così ben studiata da Ramón Xirau nel suo saggio dedicato a Sara de Ibáñez, si scontra qui con quello che il critico chiama *el envés* della struttura del mondo, quelle disarmonie tragiche, la guerra, il disamore, la morte collettiva senza senso, che popolano una buona parte della sua opera poetica (Xirau 1979: 90-91).

Nella visione successiva viene evocata la figura di Elettra, un'Elettra "iracunda y feroz, como la de Hoffmansthal, desatada Medusa, musa del delirio" (Ibáñez 1973: xviii), che mastica un pezzo di arcobaleno, e che fa esplodere la sua pazzia in una serie di immagini rapidissime e violente, fino a quando

La muerte se acurruca
en su espectro de fuego solapado
bajo el temblor de la desierta aurora,
y nunca, nunca, nunca más las flores. (Ibáñez 1970: 52)

Cresce poi "un árbol de centellas", immagine del fungo nucleare che travolge tutto lasciando un paesaggio desolante in cui "los arcos de las tensas catedrales / se resquebrajan en la sombra fría" (Ibáñez 1970: 53) e in cui le madri si aggirano tra le rovine, cercando i figli ormai perduti:



Sollozan con un torpe sollozo de ceniza
mirando siempre hacia un remoto cielo de agrias lluvias,
hacia las sementeras del otoño
donde los ojos de lo hijos caen.
Allí crujen y oran y se aprietan
como gavilla de ángeles sin sueño
de sol a sol del tiempo sumergido
donde giran los hijos arrancados,
sombras de sal, recónditos caolines;
los que se hundieron bajo las violetas funerales del humo,
los que tragaron el desierto en llagas,
perdidos en los dédalos del átomo
y en sulfúreas galaxias divididos;
los que yacen detrás de la sonrisa
guardada para el día del retorno. (Ibáñez 1970: 57)

La cruda descrizione della tragedia nucleare riesce a stabilire in tal modo una relazione tra passato e presente di notevole rilevanza: i versi funzionano infatti sia come ricordo degli olocausti nucleari già avvenuti (Hiroshima, Nagasaki) sia come prefigurazione della minaccia futura. Viene qui ripresa una riflessione poetica sulla guerra che era già stata portata avanti in *Hora ciega*, il libro del 1943³, amplificata in misura direttamente proporzionale alla gravità della minaccia. In questa parte Sara de Ibáñez mette in campo tutto il suo eccezionale arsenale di immagini per descrivere l'indicibile, per dare forma a ciò che, per sua stessa natura, tende alla distruzione di ogni forma. Al centro di questa sezione si trova, come già in *La batalla*, il fuoco, che ha però perduto ogni capacità creatrice per mantenere solo quella di distruzione⁴. La tensione tra rigore formale e forza immaginativa di cui si parlava all'inizio riesce qui a dare i suoi risultati migliori: solo la disciplina severa legata al "lavoro della poesia" è capace di esprimere in tutta la sua durezza la più terribile delle prospettive, dandole inoltre un respiro nello stesso tempo individuale e collettivo.

La sezione si conclude poi, in maniera abbastanza sorprendente, con una *Letanía de la libertad* in cui l'io poetico, parlando in prima persona con una serie di verbi al presente nello stesso tempo semplici ed essenziali (*soy, tengo, vivo, doblo, debo*), si rivolge ad un tu misterioso chiedendogli "dame la libertad". Escludendo che questo referente sia Dio, giacché nell'ultima quartina si dice "Porque Dios no cabe en mi boca" (Ibáñez 1970: 60), viene da pensare che qui ci si stia di nuovo rivolgendo a quel

³ La relazione tra la poesia ispanoamericana e la seconda guerra mondiale andrebbe approfondita meglio: quell'evento epocale coinvolge solo in modo marginale l'America ispanica e viene dunque sentito in modo diverso rispetto a Europa e Stati Uniti, ma lascia comunque tracce profonde e significative.

⁴ Sul ruolo del fuoco in Sara de Ibáñez, vedi Paternain (1969: 255).



“doppio” da cui è stato ricevuto il compito della scrittura: si afferma allora di non essere in grado di portare avanti tale incarico, di non riuscire a sopportare un tale peso e si implora di essere liberati da esso. Il tradizionale “líbranos Señor” delle litanie liturgiche si trasforma così in un più personale e diretto “dame la libertad”, un grido che rimane però evidentemente inascoltato, dato che nelle sezioni seguenti il ruolo profetico della voce poetica diventa addirittura maggiore.

Infatti la quarta sezione si apre con una epigrafe dal capitolo 28 di Isaia che suona come una denuncia terribile: “Voi dite: Abbiamo concluso un'alleanza con la morte, e con gli inferi abbiamo fatto lega;” (Isaia: 28, 15a)⁵: una minaccia rivolta a coloro che il commento della Bibbia di Gerusalemme definisce come “falsi consiglieri”, presenti all'interno del popolo di Israele.

La struttura del testo a questo punto cambia in modo sostanziale: si trovano solo tre visioni, di cui una (la XIX) abbastanza lunga, e invece appaiono quattro “apostrofi” e in conclusione si trova la *Letanía del olvido*. La visione XIX raffigura, con la consueta ricchezza di immagini, una riunione dei potenti della terra, rappresentati attraverso una serie di simboli: tutti portano infatti una maschera, alcuni rossa, altri d'oro, altri multicolori e siedono intorno ad una “mesa esculpida en preciosas maderas” (Ibáñez 1970: 65). A questa riunione dove tutti parlano assiste anche un personaggio con una maschera bianca, che “habla poco pero escucha siempre” (Ibáñez 1970: 67) e al cui discorso

Quando éste habla, enderezan la espina los oyentes poderosos,
y del ángulo recto son el vértice pulcro las rodillas;
se borran las arrugas de los trajes,
las columnas de mármol inclinan un fulgor ceremonioso,
y en el aire, de súbito estelado por la bruma,
pasea un león de cobre
llevando entre los dientes un largo y amarillo documento.
El extiende la mano... (Ibáñez 1970: 68)

Non è difficile leggere qui una raffigurazione assolutamente contemporanea, vale a dire le assemblee plenarie delle Nazioni Unite, ed in particolare quella dell'ottobre 1965, cui prese parte anche il papa Paolo VI con un forte messaggio sulla necessità della pace nel mondo, tanto accorato quanto inefficace. Convergono allora in questa visione, ma più in generale nelle ultime due sezioni, la veemenza dello sdegno individuale e la vocazione di poeta civile sempre presenti in Sara de Ibáñez, che si esprimono al meglio nelle quattro “apostrofi”.

⁵ Il versetto termina poi con queste parole, altamente significative per il poema e implicite nella citazione, che si conclude con dei punti sospensivi: “il flagello del distruttore, quando passerà, non ci raggiungerà; perché ci siamo fatti della menzogna un rifugio e nella falsità ci siamo nascosti.”



Le “apostrofi” rimandano in effetti direttamente alle lettere alle Chiese dell’Asia dei primi tre capitoli dell’Apocalisse giovannea: riprendono in particolare il tono accusatorio di quelle rivolte alle chiese di Sardi e di Laodicea, e solo in una, la quarta, sembra affacciarsi un tono di leggera speranza. In generale però in esse emergono le responsabilità degli uomini, che sono i primi responsabili dell’apocalisse possibile. In questa sezione si evidenzia infatti in maniera chiarissima una delle peculiarità del testo di Sara de Ibáñez: nella sua apocalisse il ruolo di Dio, così evidentemente rimarcato nell’ipotesto giovanneo (e nelle sue innumerevoli riscritture successive, e non solo di tipo letterario), è apparentemente del tutto secondario. Viene più volte evocata la sua presenza, ma la sua onnipotenza viene resa impotente dagli uomini quando essi “fanno lega con la morte”: sono gli uomini, nella visione di *Apocalipsis XX*, i responsabili dei loro destini, e soprattutto ai potenti verrà chiesto conto non solo del possibile olocausto nucleare, ma anche solo della costruzione di una tale minaccia.

In tal senso appare cruciale l’apostrofe seconda in cui l’opposizione tra un contadino e un guerriero nasce in maniera evidente dalle immagini che venivano dal Vietnam e da altri paesi del sud della terra e che in quegli anni facevano il giro del mondo. Essa si allarga però fino ad abbracciare un’opposizione più profonda, che ha le sue radici in quei “caínicos fusiles”, e può trovare una possibile conciliazione solo in una visione irenica, anch’essa una riscrittura millenarista, sempre di derivazione biblica, ma di segno totalmente opposto. D’altronde tale prospettiva era stata in qualche modo anticipata nella visione XI, quando l’io poetico aveva evocato una stirpe di “tranquilos héroes / que a la sombra de Dios ponen su casa” (Ibáñez 1970: 39).

Alla fine di questa sezione la presenza di Dio si rende poi più visibile, legandosi al tema dell’oblio: l’oblio dell’uomo, che dimentica i suoi sacri legami con la natura ma che non può essere la dimenticanza di Dio, come viene detto nell’ultima delle litanie, appunto la *Letanía del olvido*:

Olvidaste tu olvido de la vida,
tu palabra de humo y de veneno,
tu sí, secreta larva de la guerra:

¡Ay olvidaste!

Olvidaste que Dios no olvida nunca,
que no cesan sus diáfanos tambores,
que su vigilia abrasa tus olvidos:

¡Ay olvidaste!

Olvidaste que Dios piensa tu herida
como rosa muriendo muerte inmóvil
en un sordo jardín de la tiniebla:

¡Ay olvidaste! (Ibáñez 1970: 80)



La quinta e ultima parte, preceduta da un terribile versetto dell'Apocalisse ("In quei giorni gli uomini cercheranno la morte, ma non la troveranno; brameranno morire, ma la morte li fuggirà" – Apocalisse: 9, 6) non potrà allora che contenere i quattro castighi finali.

E' questa la sezione che presenta evidenti echi danteschi nella descrizione dei condannati e dei castighi, anche se non risulta facile decifrare le colpe specifiche, soprattutto nei due ultimi *castigos*. Se, infatti, nel primo è facile riconoscere gli *habladores*, i falsi profeti, tutti coloro che hanno un potere di parola e che lo usano in maniera malvagia, e nel secondo i potenti mascherati già apparsi nella visione XIX, nel terzo si affacciano appena, nei versi finali, dei personaggi governati da una sostanziale aridità, forse banchieri, o addirittura scienziati, evocati dalla citazione omerica finale:

Aquí están, desterrados, los que andaban
en frenéticos trajes noche y día,
con premura espacial, con hambre estéril,
hortelanos inútiles,
pegados a las cáscaras del cosmos
sólo a las secas cáscaras del fruto,
sin sed para una gota de su entraña.
¿Cómo llorar sin ojos el borrado
rostro del mundo, cómo?
Y para qué el insomne pensamiento.

Sobre el desnudo mar chisporrotea
Un gran rumor de oro.
Sin oídos lo oirán, ya sin oídos,
en la muerte sin pausa:
en la risa divina,
"la inextinguible risa de los dioses". (Ibáñez 1970: 87)

L'ultimo dei *castigos*, che chiude anche il libro, si presenta invece più oscuro: lupi famelici escono da "sulfúreas cuevas" e divorano uomini in un paesaggio innevato e sterile, uomini che senza fine vedono però ricrescere le proprie carni, affinché il castigo ricominci ogni volta. Non ci sono qui chiare identificazioni; la pena sembra riguardare piuttosto una umanità intesa come genere umano, la colpa può essere letta come incapacità di opporsi al male, da cui deriva il destino di una "muerte sin pausa". Si definisce allora qui una differenziazione che diventa sostanziale nell'ultimo poema pubblicato in vita di Sara de Ibáñez, e che troverà uno splendido sigillo finale nell'impressionante *Diario de la muerte*, pubblicato postumo. Se è vero che tutta l'opera poetica di Sara de Ibáñez è un lungo "encerrar, encubrir, rodear la muerte sin desnaturalizarla, dejándola en estado larvario y apta para la maduración", come scrive Paternain (1972: 192), l'apocalisse dei nostri tempi si giocherà tra un morire naturale, individuale, in cui entrare in pace, e una *muerte sin reposo*, una infinita morte nucleare,



che lascia la sua eredità per generazioni, e dalla quale non c'è salvezza, se non quella di fuggirla e di non provocarla.

BIBLIOGRAFIA

Ibáñez R., 1973, "Anticipo umbral y envío", in Ibáñez S. de, *Canto póstumo*, Losada, Buenos Aires.

Ibáñez S. de, 1970, *Apocalipsis XX*, Monte Ávila, Caracas.

Paternain A., 1972, "Sara de Ibáñez: La esfera cerrada (Notas para *Canto póstumo*)", *Cuadernos Americanos*, 184, pp.181-208.

Paternain A., 1969, "La raíz del fuego (La imagen en Sara de Ibáñez)", *Cuadernos Americanos*, 164, pp.242-61.

Suarez Rivero E., 1978, "La invención barroca en dos poemas de Sara de Ibáñez.", in *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El barroco en América*, Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Universidad Complutense de Madrid, 3 vols., pp.597-611.

Xirau R., 1979, "Sara de Ibáñez", in *Poesía iberoamericana contemporánea*, SEP, Diana (Mexico), pp. 87-95.

Stefano Tedeschi. Laureato presso l'Università di Roma La Sapienza, nel 2004 ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi Americani e dal 2006 è Ricercatore presso l'Università di Roma La Sapienza, in cui fin dal 2001 ha tenuto corsi come professore a contratto.

Ha pubblicato numerosi articoli su riviste italiane e internazionali, oltre a contributi per pubblicazioni collettive, su temi diversi quali la relazione tra letteratura e cinema, la ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia, la letteratura illuminista in America. Ha collaborato alla *Storia della Civiltà letteraria ispanoamericana* (2003) con saggi su Garcilaso El Inca e la letteratura illuminista.

Ha pubblicato le seguenti monografie: *Riscoprire l'America: l'opera storica di F. J. Clavigero e i gesuiti espulsi* (Roma, 2006); *All'inseguimento dell'ultima utopia: la letteratura ispanoamericana in Italia* (Roma, 2006); *Letteratura Ispanoamericana. Storia e Testi dalla Scoperta al Modernismo* (con F. Antonucci, Roma, 2008).

stefano.tedeschi@uniroma1.it