

Fabio Rosa

## Il disiato riso: da Francesca a Victoria Ocampo

### 1. «Quando leggemmo il disiato riso»

*Da Francesca a Beatrice* è il titolo del breve saggio con cui Victoria Ocampo (1890-1979) fece il suo esordio nel mondo letterario. Scritto in occasione del sesto centenario della morte di Dante e dedicato in modo cifrato al suo amante, il libro è una guida alla *Commedia* letta nell'ottica di un'argentina dell'epoca che sa di addentrarsi in un territorio non suo. «Nutro la speranza» – scrive nella prefazione – «di poter essere utile a quelli che vorranno attraversare con me, in modo ahimè! veloce e sommario, la *Divina Commedia*, da Francesca a Beatrice. Cercherò di guidarli per questo cammino, che in tanti e tanto diversi modi ho percorso e amato».

Il tema principale è l'amore e, più precisamente, l'amore-passione, così come è rappresentato nel celebre canto di Paolo e Francesca che, per l'importanza che riveste per l'autrice, è più volte citato nelle pagine del libro. A differenza degli altri spiriti del secondo cerchio, i due amanti riminesi hanno il privilegio di vivere anche nell'inferno la loro vita di coppia. Vanno abbracciati l'uno all'altro, uniti e al tempo stesso divisi, perché la sostanza opaca della carne li costringe a girare a vuoto. Questa è precisamente la loro condanna:

Si fatica a capire, quando si comincia a vivere e leggere, in che consiste il supplizio dei due amanti del canto V. È vero che sono sbattuti per l'*aer maligno*, però vanno eternamente uniti l'uno all'altro, a tal punto privilegiati nell'Inferno che possono trasformarlo in un Paradiso. Si amano... e Dante li lascia in compagnia l'uno dell'altro. Potremmo pensare che essere trasportati senza tregua da un uragano *che muggia come fa mar per tempesta* e abitare un luogo *d'ogni luce muto* non deve essere un tormento così terribile, se si può

condividerlo con l'essere amato. Il senso profondo di questa *bufera infernal che mai non resta* non appare subito, e i versi rimangono inespugnabili, finché il dolore di vivere non ha aperto la breccia da cui emanano la loro bellezza, il loro senso e il nostro sangue. Francesca e Paolo vanno insieme, ma dove? Da nessuna parte. Girano solamente. Francesca e Paolo sono insieme, sì, ma come? Avvolti dall'uragano e dalle tenebre, accecati dalla notte, assordati dal rumore del vento. Non possono vedersi, non possono parlarsi. Per farsi udire da loro, e udirli, Dante deve approfittare di un momento in cui il ciclone infernale pare come sospeso<sup>1</sup>.

L'inferno è davvero un inferno. Nessun idealismo romantico può sminuire il tormento dei due cognati. «Viaggiatori errabondi del loro amore, non risiedono nel loro amore». Schiavi del vortice che li trascina, girano intorno al loro amore «senza poter mai fermarsi, senza poter mai godere l'uno dell'altro. Mai!»<sup>2</sup>. Con il suo stile immaginifico, emotivamente coinvolgente, l'autrice guida i suoi lettori dentro il dramma dei due amanti, perché lo possano riconoscere in sé stessi. Se non lo fanno, dice, è perché non sono ancora maturati al punto da capire che «gli esseri chiamati a soffrire questo destino, dovunque si trovino, non vanno uniti, ma crocifissi l'uno contro l'altro». E ciò che rende ancora più straziante questa crocifissione è che il loro amore-passione è, per sua essenza, unione di corpo e anima, anelito ad abitare il paesaggio dell'eternità. In un'altra parte del libro la Ocampo parla di «una scintilla divina» che nei due cognati si è accesa fuggacemente per poi smarrirsi. Il riferimento è ai noti versi in cui Francesca rievoca «la prima radice» del loro amore: «quando leggemmo il disiato riso esser baciato da cotanto amante...».

«Il disiato riso»: l'uso dell'astratto per il concreto non è una mera figura retorica, segnala quel salto di qualità dal bisogno al desiderio che, a dire di Stendhal, distingue l'amore-passione dalle altre forme d'amore. Di fatto, ciò che Paolo

<sup>1</sup> V. Ocampo, *De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires 1983, p. 35.

<sup>2</sup> L'autrice serbava certamente memoria del corso di Henri Hauvette, a cui ebbe modo di assistere nel 1910. Poco interessato al versante ideologico e didascalico del poema, il critico francese privilegiò la poesia dell'«uomo ardente e generoso». Nel libro su Dante, che raccoglie le sue lezioni alla Sorbona nel triennio 1907-1910, il personaggio di Francesca è presentato come l'immagine assoluta dell'amore e dei tormenti corrispondenti. «La Francesca du poète ne sait et ne sent qu'une chose, son amour; tout le reste semble aboli pour elle. Mais, c'est justement en cela que la conception de Dante est si originale et si forte: il a arraché son héroïne à toutes les vulgarités inévitables d'une aventure, qui ne fut sans doute qu'un fait divers tragique, pour faire d'elle l'image absolue, définitive, de l'amour – et de la souffrance. Il l'a saisie, immobilisée, dans un geste, dans un cri de passion, qu'accompagnent d'éternels sanglots.» (H. Hauvette, *Dante, introduction à l'étude de la Divine Comédie*, Paris 1911, pp. 362.)

vorrebbe raggiungere, se non fosse per il muro della carne che glielo impedisce, non è la bocca dell'amata, ma quello che nel suo riso si manifesta e che, giusta l'affermazione di *Convivio*, III viii, ha a che fare con l'anima. Nella sua risposta all'editore inclusa nel libro, la Ocampo ritorna su questo punto nodale dell'episodio. Vale la pena di riprodurre il passo non solo per la finezza psicologica con cui l'autrice indaga le dinamiche del desiderio, l'intreccio di pulsioni che accomuna il Dante della *Commedia* con lo Shakespeare dei *Sonetti*, ma anche perché vi si trova *in nuce* il tema di fondo del libro e di tanti altri scritti ocampiani:

Ha mai pensato qualche volta a quel "disiato riso", sorriso desiderato, che appare nell'episodio di Francesca? Può immaginare qualcosa di più espressivo dell'unione dell'anima e del corpo? Desiderare il sorriso di una bocca è desiderare quella bocca nella sua espressione. È impossibile desiderare così senza amore. E quando l'amore è profondo tende sempre verso questo. Sono sempre dettagli analoghi quelli che lo accendono e lo fanno traboccare. Chi desidera baciare una bocca sorridente può anche non sentire amore. Ma chi desidera baciare il sorriso di una bocca, "il disiato riso", può solo amare. Qui sta tutta la differenza. Quando l'amore è profondo, ripeto, sono sempre dettagli analoghi quelli che hanno importanza: un modo di guardare, il cenno di una mano che tiene un libro, una ruga di concentrazione fra le ciglia, un'inflessione della voce. Dettagli che passano inavvertiti ad occhi indifferenti [...]. Il sorriso, lo sguardo, il cenno, l'inflessione di voce sono peculiarità uniche in ogni essere. Di conseguenza è l'unicità, il particolare, ciò che l'amore percepisce e insegue. E l'amore di ciò che è particolare e unico nell'essere amato è quello che conduce dalle emozioni personali a quelle impersonali. *Make thee another self for love of me...* Il che in prosa equivarrebbe a dire: Io mi oppongo alla tua morte<sup>3</sup>.

La *Commedia* è per la Ocampo, per citare il titolo di un noto libro di Teodolinda Barolini, una *undivine comedy*. Il suo modo di de-teologizzare Dante non si concentra, però, sulla costruzione narrativa del poema, sugli artifici tecnici del «miglior fabbro» finalizzati, secondo la studiosa italo-americana, a produrre un'illusione di verità. Non le realtà virtuali, bensì le verità dell'amore, come le chiamava l'autore della *Recherche*, sono oggetto della sua analisi. Di conseguenza i tre regni, che il *viator* attraversa durante il suo viaggio, non sono altro che stati d'animo. Col passare del tempo sono cambiati i nomi dei luoghi e delle cose, è cambiata la nozione di peccato, l'idea stessa di Dio, ma

---

<sup>3</sup> Ocampo 1983, p. 136.

la sostanza dei conflitti è rimasta la stessa. «Gli innamorati di certa specie, gli invidiosi soffriranno sempre l'inferno. Con o senza Dio. Con o senza peccato. Certa lotta per riuscire a vincere le nostre discordie interiori sarà sempre un Purgatorio. Con o senza Dio. Con o senza peccato». E poiché, in un passo del suo poema, Dante spiega che tutte le passioni e i vizi umani sono prodotti dall'amore che si è smarrito o per una scelta sbagliata (per superbia, ira, invidia) o per eccesso (per avarizia, gola, lussuria) o per difetto di vigore (per accidia), il viaggio attraverso i tre regni non è altro che un viaggio nell'amore con il dichiarato fine di «removevte viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis<sup>4</sup>». Prendendo le distanze dai commentatori di Dante, la cui erudizione allontana i lettori anziché avvicinarli al suo poema, la Ocampo sceglie per sé, alla maniera della Woolf, il *common reader*:

Non mi rivolgo ai dantisti o agli eruditi, a cui non posso insegnare nulla, ma al lettore comune, a quelle persone che potrebbero amare questo libro bello e tremendo e che, per una ragione o per l'altra, non gli si sono ancora avvicinati. Mi rivolgo soprattutto a quelli che lo hanno sfogliato pigramente<sup>5</sup>.

Ai suoi lettori-turisti, desiderosi di andare subito all'essenziale, la Ocampo propone di leggere la *Commedia* come un protrettico alla felicità, ossia, scrive, alla *joie* nel senso pascaliano e bergsoniano del termine. Orbene: il viaggio

<sup>4</sup> Dante, *Epist.* XIII 15. Nell'autobiografia la scrittrice così spiega il ricorso a questa lettera: «Leggevo Dante. La sua lettera a Cangrande della Scala, in cui dichiara che lo scopo del suo poema è allontanare l'uomo dallo stato di miseria interiore (quella miseria di cui si burlano i comunisti che credono di poterla modificare modificando l'altra miseria, che certamente urge annullare) per incamminarlo verso lo stato di *joie*, mi sembrava contenere la chiave de *La Divina Commedia*. Da Francesca a Beatrice, ossia dall'amore-passione all'amore e basta, dal gesto della mano che si appropria e si chiude sul bottino al gesto della mano che si apre, dall'amore-oro, che spartito si deprezza, all'amore-luce che nulla teme perché nulla può perdere. *True love in this differs from gold and clay, | That to divide is not to take away.*» (*Autobiografia III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires 1981, p. 97).

<sup>5</sup> Ocampo 1983, p. 28. Victoria Ocampo fu traduttrice e amica di Virginia Woolf, che fece conoscere attraverso le pagine di «Sur». Nella sua presa di distanza dalla critica accademica influì il giudizio negativo espresso da Paul Groussac, che fu direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires dal 1885 al 1929 e, come critico, si distinse per la severità dei suoi giudizi. Nel prologo del libro la scrittrice ricorda così l'episodio: «Un giorno salii per la ripida scalinata della Biblioteca Nazionale per consegnare al suo direttore alcune pagine del mio quaderno. Conoscevo la sua franchezza e pensai di dovermi sottoporre a quella prova del fuoco. Non spiegai a P. Groussac le ragioni che mi spingevano a "mettermi" nella *Divina Commedia*. Il giorno dopo ricevetti in una lettera il responso. In una grafia minuta e chiarissima mi consigliava di non essere *pe-dantesque*. A quell'epoca si permetteva di scrivere su Dante solo a quelli che apportassero qualche nuovo dato d'interesse. Mi consigliava di dedicarmi a temi più abordabili e inediti: a me stessa, per esempio.»

nei primi due regni ci insegna che il muro della carne è il maggior ostacolo all'amore. Oggi ancora più di ieri, perché il mondo moderno, tanto simile al vestibolo infernale, ha smarrito quel senso della vita che, secondo l'autore di *The conquest of happiness*, è fatto di mutuo rispetto:

Quando Russell ci dice che l'uomo felice è quello che non è scisso contro sé stesso, né impuntato contro il mondo, noi sentiamo che per lui come per Dante, con le debite differenze legate ai tempi, questo è l'uomo che è entrato nel ritmo de *l'amor che muove il sole e l'altre stelle*<sup>6</sup>.

Amore generoso: questo è il Paradiso, con o senza Dio. E poiché «presso e lontano lì né pon né leva», è lì che il pellegrino della *Commedia* ritrova quella scintilla divina che nei due cognati riminesi si era smarrita. Inseguendo il loro sogno d'amore, che è anche il suo, egli può ascendere fino alla soglia dell'Empireo e, lì, rivolgere alla sua donna una preghiera che anticipa anche nella forma quella finale alla Vergine: «La tua magnificenza in me custodi, | sì che l'anima mia, che fatt'hai sana, / piacente a te dal corpo si disnodi» (*Par.* XXI, 88-90). Commentando questi versi, l'autrice chiama in causa ancora una volta i due amanti infernali:

Questo umile amore, che non immagina la sua propria bellezza se non come riflesso di doni elargiti, non è forse il grado più alto di amore? Francesca ci parla della *bella persona* che le fu tolta e che aveva acceso l'amore di Paolo. Le sue parole testimoniano che anche lei era compiaciuta del suo bel corpo. E non sarà stata sedotta dall'amore di Paolo, perché vedeva in lui l'ardente espressione della sua propria bellezza carnale? E non è questo, esattamente, il primo grado dell'amore? Beatrice risponde alla supplica di Dante non con la

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 143. In un celebre passo di *The Waste Land* (1922) T.S. Eliot utilizzò i versi sugli ignavi di *Inf.* III per descrivere l'irreale città moderna. Nella conferenza su *Dante, questo contemporaneo* (1957), inclusa in appendice al suo saggio, Victoria Ocampo dichiarò di aver interpretato Dante in modo simile al poeta inglese, che all'epoca ancora non conosceva. Così scrive: «Io avevo compreso certi versi della *Commedia* esattamente come Eliot. Avevamo in comune molti punti di vista. Avevamo sottolineato gli stessi passi e la loro lettura ci suggeriva pensieri identici. La differenza, l'immensa differenza, consisteva in questo: Eliot aveva affrontato il tema come un grande poeta che scrive su un altro grande poeta, ossia con una capacità espressiva all'altezza di quanto da lui percepito; a me, nonostante quello che anch'io avevo *saisi*, mancavano i mezzi adeguati a dare forma ai miei sentimenti e pensieri, alla mia emozione poetica.» Lo stesso concetto è ripetuto nella dedica del libro all'allora Presidente dell'Associazione Argentina dei Critici d'Arte, Basilio Uribe: «Credo che quello che tentai di dire nel 1921 (50 anni fa) è certo, ma non seppi dirlo. Chi seppe dirlo fu Eliot» (novembre 1971).

bocca e con gli occhi, ma con il sorriso e lo sguardo: anima della bocca, anima degli occhi, il cui possesso materiale è impossibile<sup>7</sup>.

Nel *Paradiso* il «santo riso» di Beatrice è oggetto di contemplazione da parte del suo innamorato, perché è lì dove più intensamente si manifesta «quel piacere altissimo di beatitudine lo quale è massimo bene in Paradiso» (*Convivio* III, xv 3). Nell'ascesa per i vari cieli aumenta via via d'intensità irradiandosi da lei agli altri beati, agli angeli dell'Empireo, a Bernardo, alla Vergine, all'intero cosmo. La «passione dell'universo», che Paul Claudel tanto ammirava nel poeta fiorentino, è fatta di «quel dolce riso che non si sente se non dall'occhio» e «imparadisa» la mente, come nello splendido «Sorriso di Reims». Si tratta di un modo di sentire e percepire il mondo, che in Dante ha ormai poco a che fare con la teologia di monaci e scolastici. Per la Ocampo ha a che fare, piuttosto, con quell'*espèce d'instrument optique* che lo scrittore, a dire di Marcel Proust, offre ai suoi lettori, perché possano discernere quello che altrimenti non riconoscerebbero in sé stessi e questo riconoscimento è la prova della verità di ciò che egli ha scritto.

## 2. «A riveder le stelle»

Da Francesca a Beatrice, dall'amore allo stato solido all'amore allo stato luminoso: fra questi due estremi è compreso il viaggio della *Commedia*, che la Ocampo segue a passo a passo con una speciale attenzione per quegli stati d'animo capaci di chiarire aspetti del suo essere. Anni dopo, nella sua autobiografia, dichiarò di aver scritto il libro nel vortice della passione, con la speranza di trovare nel poema «un'eco fraterna della [mia] angoscia» e con «il sollievo che sempre si prova a togliersi di dosso un peso che non ci lascia respirare»<sup>8</sup>.

Ricca, aristocratica, egocentrica, con tutti i privilegi e i vizi della sua classe – *demoiselles* e *misses* come istituttrici, viaggi all'estero, ozio, amori, letteratura, mecenatismo –, Victoria aveva appena lasciato la casa del marito per andare a vivere da sola. Scrivere su Dante fu un modo per parlare indirettamente di sé e dell'unico grande amore della sua vita. Incoraggiata dal suo stesso amante

<sup>7</sup> Ivi, p. 86.

<sup>8</sup> *Autobiografia* III, p. 44. Nella dedica allo storico Alberto Mario Salas, citando *Purg.* XXXI, 20, Victoria ripeté di aver scritto queste «pagine autobiografiche fra il 1920 e il 1921 fuori sgorgando lagrime e sospiri». Questo esemplare si trova nella biblioteca di Villa Ocampo assieme ad altre tre copie del libro con dediche ai genitori, all'istituttrice francese A. Bonnemaïson e al libraio Esfriaes.

a portare a termine il libro, nonostante il giudizio sfavorevole dei due critici a cui si era rivolta, celebrò in Dante il cantore del «disiato riso», cioè, a dire di Francesco De Sanctis, dell'espressione, del sentimento, della poesia<sup>9</sup>. Nella figura di Francesca e delle altre donne della *Commedia* riconobbe il suo stesso anelito per la libera affermazione del desiderio. Lo stile insolitamente diretto testimonia il suo grado di coinvolgimento emotivo. Ai due amanti riminesi è così che si rivolge: «Francesca, Paolo, io vi vedo passare senza sosta, nell'abbraccio frenetico delle vostre due solitudini, come il doppio spettro del MAI più assoluto, più disperato, che l'arte abbia strappato alla vita»; e al marito di Francesca, una specie di Golaud medievale: «Povero Giangiotto Malatesta, hai guadagnato ben poco con il tuo crimine. Solo di andare a battere i denti nella Caina, fra *le ombre dolenti nella ghiaccia*». Nello stesso modo si rivolge anche a Cunizza, che nel *Paradiso* non si perita di ricordare i suoi amori terreni:

Ah, Cunizza, la tua beatitudine non è che la conversione del tuo amore! Il cambio di modalità del tuo amore. Quali sofferenze presuppone questo cambio? Non osiamo chiedercelo noi che non possediamo, per fortificarci, se non l'intuizione della tua beatitudine. I nostri occhi sono deboli, Cunizza. Non concepiamo il fiore del tuo Paradiso se non con le radici nell'Inferno e lo stelo nel Purgatorio. E come Dante, immerso nel tuo splendore, ti percepisce, appena taci, *ad altro volta*, così il fiore della tua estasi ci sfugge se lo priviamo del ricordo della sua radice e del suo stelo. La tua beatitudine, Cunizza, non è che la conversione del tuo amore<sup>10</sup>.

Per l'autrice ogni amore, anche quello più spirituale (il fiore), non può prescindere dal corpo (le radici, lo stelo) e, proprio per questa indissolubilità di anima e corpo, sopporta pene indicibili. Simpatizzando con la «dissoluta e lasciva» Cunizza, polemizza con quei commentatori che si scandalizzano nel vederla in paradiso e, per darsi una spiegazione del posto d'onore riservato a questa sorella di Maria di Magdala, pensano a una tardiva conversione, senza capire che la sua gioia è inseparabile dal ricordo di «quei dolori che l'hanno *di serva tratta a libertate*».

Oltrepassare il muro della carne è il tributo che ognuno deve pagare al dolore fisico<sup>11</sup>. Nel *Purgatorio* il *viator* è come paralizzato dalla paura. Nessun

<sup>9</sup> F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di G. Ceriello, Milano 1960, p. 45.

<sup>10</sup> Ocampo 1983, pp. 75-76.

<sup>11</sup> La scrittrice considerò la scrittura del saggio come il suo personale battesimo di fuoco. Nell'autobiografia scrive: «Ero giunta a un punto in cui percepivo che la gioia (la *joie*), *la création de*

ragionamento può convincerlo ad attraversarlo. Davanti alla sua ostinazione Virgilio deve ricorrere, con fare materno, al nome di Beatrice: «Or vedi, figlio: tra Beatrice e te è questo muro» (*Purg.* XXVII, 35.). E l'autrice con la solita forma allocutiva, rivolta a sé stessa prima ancora che al suo lettore, ci dà la sua spiegazione:

Per essere capace di felicità nel tumulto dell'amore umano, per conquistare pienamente l'intelligenza d'amore (*l'intelletto d'amore*), per *vedere e udire* Beatrice, devi attraversare il muro della tua carne, dei tuoi sensi, i cui appetiti non sono esaltazione ma ottundimento, la cui stessa vertigine non è sufficientemente intensa per toglierti la coscienza di altre aspirazioni. *Dominante*, la passione fisica allontana ineluttabilmente dalla tenerezza, la calma, la bontà, il disinteresse. La passione fisica opprime l'anima con il suo peso, la tiene prigioniera, la riveste da morta, la rinsecchisce. La passione fisica è tempesta e tenebre. Accieca, assorda, ti rende egoista, crudele, vendicativo. Francesca e Paolo trovano in alcuni degli elementi che compongono il loro amore il loro proprio castigo. Privati della visione di Dio, vale a dire del supremo Bene, sono anche privati della vista l'uno dell'altro. Non è possibile possedersi con gli occhi né con l'udito nella zona che essi abitano, perché questa zona è priva di luce e silenzio. «Mia ebbrezza entrava per l'udire e per lo viso» esclama Dante in uno dei canti del *Paradiso*. Francesca e Paolo saranno gli eterni proscritti da questa ebbrezza. E questa ebbrezza è la stessa a cui il poeta aspira, quando, vincendo la ribellione istintiva della carne, attraversa il muro di fiamme che lo separa da Beatrice. Vederla, udirla! Verso questo duplice possesso tendono i suoi desideri<sup>12</sup>.

---

*soi par soi, l'agrandissement de la personnalité par un effort qui tire beaucoup de peu, quelque chose de rien, et ajoute sans cesse à ce qu'il y a de richesses dans le monde*, la gioia che nasce sempre dalla creazione (e spesso, o sempre, attraverso il dolore), dal pianto per non aver trovato quello che cercavamo (penso a Pascal: *Tu ne me chercherai pas si tu ne m'aurais déjà trouvé*), la gioia delle lacrime di Pascal, insomma, si trovavano a un altro livello rispetto all'amore-passione e che era necessario elevarsi fino a quelle altezze o vegetare e perire. Questo sforzo poteva ben definirsi, utilizzando il lessico dei trapezisti e dei loro esercizi nell'aria, un *rétablissement* [ergere il corpo appoggiandosi sulle mani]. *Rétablissement*. Tutto quello che mi misi a scrivere in quel momento tendeva a questa meta.» (*Autobiografía* III, p. 104).

<sup>12</sup> Ocampo 1983, pp. 59-60. L'uso dell'apostrofe è frequente negli scritti di Victoria Ocampo, dettato secondo N. Catelli dal desiderio di «trascendere artisticamente le circostanze per dirigersi a un interlocutore assente o metastorico al fine di assicurarsi una permanenza» (*En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*, Rosario 2007, p. 193). Ma più che la ricerca di permanenza, nell'allieva di Marguerite Moreno agì la propensione alla teatralità, il desiderio, cioè, di costruirsi attraverso la scrittura una presenza di scena, per cui cfr. S. Molloy, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México 2001, pp. 78-106.



Se Dante si risolve a passare il muro di fiamme, è perché il solo nome di Beatrice vale per lui come un richiamo d'amore. E tale è il ricordo che serba di lei che, una volta entrato nell'Eden, «tremante, senza forze, fulminato d'amore, riconosce i segni dell'antica fiamma». La citazione virgiliana, già anticipata qualche verso prima in una più libera traduzione, corrisponde alle parole che Didone rivolge a sua sorella, quando s'accorge che la vista di Enea fa rinascere in lei l'amore. Per la mentalità medievale sono le parole di una lussuriosa a cui «non licuit thalami expertem sine crimine vitam degere» (*Aen.* iv 550s.) e che lo stesso Dante relega nella schiera di Paolo e Francesca. Non si sottolineerà mai abbastanza la carica erotica di questo verso, nella sua stessa prossimità con il ricordo (delle radici, dello stelo), implicita nel verbo "ri-conoscere". La Beatrice del *Paradiso* non è mera allegoria. Il suo «dolce», «mirabile», «santo» riso sarà pure un riverbero divino, ma non è un'astrazione: è umanissimo movimento, che aggiunge «lume» al suo sguardo e raduna in sé erotismo, fascinazione, compiacimento femminile, tenerezza di madre che si piega «sovra figlio deliro»<sup>13</sup>.

La novità di Dante, ha scritto il teologo Hans Urs von Balthasar, è nel modo in cui ha affrontato il problema dell'eros cristiano risolvendolo attraverso la figura femminile di Beatrice e, più specificamente, attraverso il suo sguardo e il suo sorriso<sup>14</sup>. Attenta alle dinamiche del desiderio, la Ocampo non disdegna nel suo commento di ricorrere al pensiero dei Padri e dei Dottori della Chiesa: Agostino, Dionigi l'Areopagita, Gregorio Magno, Bernardo, Tommaso d'Aquino. Per definire il salto di qualità dall'amore di Francesca a quello di Beatrice, si serve dei concetti teologici di incarnazione e transustanziazione. Commentando la scena dell'angelo che nella candida rosa «guarda nelli occhi la nostra regina, / innamorato sì che par di foco» (*Par.* XXXII, 104-105.), ricorda che l'arcangelo Gabriele, secondo i Padri, fu inviato a Maria, perché il suo spirito potesse conoscere, prima della sua carne, il miracolo dell'incarnazione, il che equivale a dire che:

<sup>13</sup> Sulla presenza del riso in Dante e la sua prossimità con il *gothic smile*, cfr. P.S. Hawkins, *All Smiles: poetry and theology in Dante*, «Publications of the Modern Language Association of America», CXXI, 2, 2006, pp. 371-387; M. Cristiani, *Il "disiato riso". Ridere, sorridere, splendere nella "Commedia" di Dante*, in *Il riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, atti delle giornate internazionali interdisciplinari di studio sul medioevo (Siena, 2-4 ottobre 2002), a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2005, pp. 1-14; P. Boyde, *Lo color del core. Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli 2000, pp. 187-191; L. Spagnolo, *Il riso di Beatrice*, «Letterature straniere & Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Cagliari», IX, 2007, pp. 261-270; G. Gaimari, *Il sorriso dei beati nella "Commedia". Un'interpretazione letterale*, «Lettere Italiane», LXVI, 4, 2014, pp. 469-295.

<sup>14</sup> H.U. von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica. Stili laicali*, Milano 2001, pp. 26-44.

il piacere supremo, quello della creazione, di qualsiasi tipo, sia esso il dare alla luce nella carne o nello spirito, non si consegue senza dolore. La stessa parola incarnazione pare significare per me: entrati nel regno del dolore che è godimento e del godimento che è dolore. Polo di luce e polo di tenebre che non possono esistere l'uno senza l'altro<sup>15</sup>.

L'unione di naturale e soprannaturale è, a giudizio dell'autrice, ciò che contraddistingue la psicologia dell'amore in Dante. Diversamente dai trovatori, egli seppe trasformare la sua passione per Bice Portinari in un amore incorruttibile, che ancora commuove il mondo. E ciò non per rimozione o intellettualizzazione della sessualità, come gli rimproverò Cecco d'Ascoli, ma con la conversione di un elemento in un altro. Come nel mistero della transustanziazione è necessario che ci siano le specie eucaristiche del pane e del vino, così nel mistero dell'amore corpo e spirito non possono esistere l'uno senza l'altro. Senza i tormenti della carne non si entra nel paradiso. Victoria, che nei suoi scritti e nelle lettere non nascose la sua indole passionale, si sentiva simile al poeta fiorentino, in cui, a dire di Boccaccio, «trovò ampissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi». Nel quarto tomo della sua autobiografia, ricordando la sua amicizia con la pedagoga spagnola María de Maeztu, scrive:

La carne aveva tanta vita per me. Perché in me si affermava, anche se si manifestava transustanziata. O, per meglio dire, tutto quello che sperimentavo non era altro che la sua transustanziazione evidente. «Questo è il mio corpo,

<sup>15</sup> Ocampo 1983, pp. 129-130. Si veda anche ciò che l'autrice scrive nel terzo tomo dell'autobiografia commentando il suo desiderio di avere un figlio da Julián: «Il simbolo dell'arcangelo Gabriele, così come io lo vedo, è una delle cose più belle del Nuovo Testamento. Maria deve conoscere con lo spirito, prima che con la carne, il mistero dell'incarnazione. L'arcangelo, che Beato Angelico raffigura con ali multicolori di farfalla, le dirà: "Non temere, Maria...". Vale a dire: il tuo amore non avrà fine. Si prolungherà fuori di te, per i secoli dei secoli. Io pensavo: "Anche se tornassimo un giorno ad essere due, a causa della nostra condizione umana, se avessimo un figlio, saremmo una sola persona". Questo è ciò che l'amore mi aveva insegnato e che non potevo concedermi. L'immortalità carnale era il frutto più proibito. E mi ripeteva anche: "Comment cela arriverait-il?". Perché sapevo che nel mio caso non sarebbero nati dei figli dalla mia carne, precisamente perché ero anche attaccata con la carne (ai miei genitori). Attaccata carnalmente, non sessualmente. Attaccata per una fedeltà canina, che pare umana nel cane e quasi animale nell'uomo. Quando una bestia qualsiasi va più in là di noi sulla via dell'istinto, la definiamo paradossalmente umana; e quando l'uomo si lascia invadere e portare da quelle forze (l'istinto della rondine che le fa costruire il nido sempre allo stesso modo, senza averlo appreso), lo dichiariamo schiavo della natura e, quindi, parente dell'animale. "Mais le surnaturel est lui-même charnel..."», diceva Péguy, e ciò che è carnale, a volte è quasi soprannaturale, o ci mette sulla via del soprannaturale.»

questo è il mio sangue. Io non avevo altro da offrire sotto le specie di parole unite, sotto il pane e il vino dello spirito che si chiama letteratura». In sintesi, questa è l'epigrafe che potrebbe essere apposta ad ognuno dei miei scritti, a cominciare dal mio commento su Dante<sup>16</sup>.

Scritto col corpo e col sangue, il commento dantesco è incentrato sull'analisi di come, attraverso l'esperienza che abbiamo del mondo, cioè essenzialmente attraverso l'amore, possiamo accedere a quella linea d'orizzonte, dove finisce il mondo visibile e comincia quello invisibile. Da donna argentina qual era, ancorché educata all'europea e con frequenti soggiorni in Europa, Victoria non poteva non associare tale linea al paesaggio della pampa: la minor quantità di diversità possibile, diceva, nella maggior quantità di spazio possibile. In modo analogo anche Borges, nel racconto *Il Vangelo secondo Marco*, lo usò come corrispettivo dell'oceano, in cui l'Ulisse dantesco si inabissa. Paesaggio uniforme, quasi astratto, la pampa non si lascia catturare dall'obiettivo del fotografo, a meno di mettere in primo piano qualche oggetto che dia rilievo, per contrasto, all'orizzonte. «Se è certo – scrisse nella risposta al suo editore – che noi costruiamo la nostra esperienza con i materiali di questo mondo, è altrettanto certo che cominciamo a costruire la nostra salvezza con questa stessa esperienza. E questa salvezza non è necessariamente una fuga, una deviazione dell'attenzione verso un altro mondo». Per la Ocampo il personaggio che nella *Commedia* dice «io» non è un io trascendentale o un *every-man*, come sosteneva E. Pound, bensì il poeta stesso con la sua esperienza terrena e i suoi peccati. Se egli riuscì in nome di Beatrice a rivedere le stelle, è perché l'amore per tante donne-schermo gli consentì una piena esperienza di questo mondo. Per di lì passa anche per noi, oggi, la salvezza. Sull'immagine dantesca delle stelle Victoria chiude la sua risposta: «I miei occhi, che toccano il firmamento, sorridono nel guardare la mia mano. Perché la mia mano, che conosce la dolce pelle dei frutti, è cieca per vedere le stelle»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Buenos Aires 1982, p. 118.

<sup>17</sup> Ocampo 1983, p. 145. Sulla pampa come paesaggio interiore si veda anche quanto la Ocampo scrisse in una lettera a Drieu la Rochelle: «È sorprendente come con le parole di tante lingue che mi sono familiari, con tanta musica che mi arriva dai quattro punti cardinali e che mi piace con frenesia, delizia e ghiottoneria, con pensieri francesi, inglesi, italiani, russi, tedeschi, spagnoli di Spagna, indigeni, è sorprendente, dico, come con tale mescolanza di colori si componga in me il bianco. Come il pittoresco diventi in me monotonia pampeana, vale a dire: “nella maggior quantità di spazio possibile, la minor quantità di diversità possibile”. [...] Certa monotonia e nudità conferiscono un senso forse unico alla luce, alle ombre, ai minimi riflessi, a un albero solitario, a un cavallo fermo che dorme, a una sedia che diventa più di una sedia, come in un quadro di van Gogh.» (*Cartas de Victoria Ocampo*, «Suplemento de Cultura - La Nación», 21 settembre 2003).

### 3. Il ramo di Salisburgo

Dopo dodici anni di amore appassionato, quando «il maremoto della passione amorosa» la abbandonò sulla «tiepida spiaggia della tenerezza» e la sua storia personale si intrecciò con quella della sua rivista, Victoria si propose di costruire ponti fra il suo Paese e il resto del mondo e in questa missione il suo «genio carnale» continuò a orientare le sue scelte. Come una signora feudale riunì intorno a sé una corte, in cui mescolò fervore intellettuale e passione, mecenatismo, amore della cultura e amore della carne. Sempre alla ricerca di un'intesa dell'anima e del corpo, circondata da cavalieri regolarmente più giovani di lei, fece scandalo con la sua condotta. Negli anni Cinquanta, quando era ormai una donna libera e affermata, incominciò a scrivere le sue memorie con lo scopo di lasciare un'immagine postuma di sé che giustificasse sentimenti e comportamenti.

Il terzo dei sei tomi della sua *Autobiografía*, intitolato *Il ramo di Salisburgo* (1952), è dedicato al racconto del suo adulterio, letto alla luce della teoria stendhaliana della cristallizzazione e associato alla genesi del suo saggio danteresco<sup>18</sup>. All'oltranza della passione fa riscontro nel racconto un uso copioso di citazioni letterarie, dai romanzi cortesi a quelli moderni. Tante storie di adultere, da Isotta ad Anna Karenina, da Madame Bovary a Mélisande a Odette de Crécy, accomunate da una passione «bella solo nel suo eccesso, concepibile solo per il suo eccesso»<sup>19</sup>. Ma il «libro galeotto», che funge da ipotesto del racconto, è la storia di Francesca. Molte somiglianze facevano sì che Victoria si sentisse riflessa nell'amante riminese: l'origine nobile; un marito ugualmente geloso, che non aveva saputo tenerla «né con il cuore né con l'intelligenza né con i sensi»; i legami di parentela fra suo marito e l'amante Julián Martínez, conosciuto a Roma in circostanze non dissimili da Francesca; e ancora, e soprattutto, l'uso della lettura come un modo di affacciarsi sul mondo e scoprire i propri sentimenti. L'immagine scelta dai curatori per la copertina del terzo tomo la ritrae nella tipica posa della *femme de lettres* con un libro in

<sup>18</sup> A differenza dei *Testimonios*, pubblicati fra il 1935 e il 1977, i volumi dell'*Autobiografía*, scritti in francese fra il 1952 e il 1953, rielaborati per vari anni e i primi tre tradotti dalla stessa scrittrice, furono per sua espressa volontà pubblicati postumi. Il terzo tomo uscì nel 1981, a due anni dalla sua morte. Sul carattere esemplare dell'*Autobiografía*, nel contesto della battaglia contro il *mal sueño* del peronismo, cfr. J. Podlubne, *Victoria Ocampo. La autobiografía como aventura espiritual*, «Políticas de la Memoria», 17, verano 2016/2017, pp. 86-95.

<sup>19</sup> Sul ruolo della letteratura nella costruzione dell'io e sul carattere di *collage* dell'autobiografia ocampiana cfr. N. Domínguez, A. Rodríguez Pésico, *Autobiografía de Victoria Ocampo. La pasión del modelo*, «Lecturas críticas», 2, 1984, pp. 22-34.

mano, come in tante raffigurazioni di Francesca ispirate al racconto dantesco. Autore del ritratto fu P.A.J. Dagnan-Bouveret, al cui atelier parigino era stata indirizzata dai suoi genitori. Colpito dalla sua passione per Dante, il pittore avrebbe voluto inserire anche un busto del poeta, ma i suoi genitori lo giudicarono sconveniente per una diciannovenne, per cui lo sostituì con un ramo di alloro. «Nel ritratto – commentò Victoria – fui separata da Dante, il mondo vegetale prese il suo posto senza (nella mia memoria) *briser son absence*»<sup>20</sup>.

Un amore mimetico è quello che Victoria ci presenta nel suo racconto, nutrito di tante letture comuni, che i due amanti si ripromettono di commentare al telefono a un'ora convenuta della notte. Dopo le telefonate e gli incontri a distanza in libreria, il loro primo convegno d'amore è su un taxi, una versione aggiornata della bufera infernale incrociata con l'immagine della carrozza su cui Emma Bovary ha il suo primo incontro sessuale. Travolti dalla passione, i due amanti si affidano alla discrezionalità del tassista: vagano abbracciati nella notte, prigionieri della loro stessa tempesta, prigionieri dei loro sensi. Perché questo, scrive Victoria, è l'amore-passione, quello del tormento del secondo cerchio dell'Inferno:

Nell'amore di cui parlo, l'anima avvolge il corpo (come ben vide Nietzsche). Poiché è il contrario del libertinaggio, può soffrire tutti gli accessi, l'angoscia della morte e anche la castità. La sua sensualità differisce dall'oscenità, come il candore dalla stupidità. L'inferno in cui è trascinato, non castiga solo il corpo, attacca corpo e anima. L'amore-passione è una fame tremenda e non solo del corpo, non solo del cuore, ma di qualcosa in noi che sfugge a ogni definizione. Dalle scogliere dell'amore passione ci invade la certezza di essere sul bordo di qualcosa di tremendo. Siamo sulla soglia di un mistero che palpiano con mani da cieco. È come se scopriremo l'esistenza d'una via d'uscita verso l'eternità<sup>21</sup>.

Un amore di questo tipo è naturalmente senza peccato, come Francesca pretendeva di dimostrare appellandosi alle regole dell'*ars amandi* di Andrea Cappelano. Victoria, da parte sua, ne attribuisce la responsabilità a una forza ineluttabile, che la coglie tanto più impreparata per l'educazione ricevuta e la vita claustrale riservata alle *jeunes filles* della sua classe. Dopo gli sguardi, i sorrisi, le inflessioni di voce, i palpiti, i tremori, cioè tutti quei particolari che

<sup>20</sup> V. Ocampo, *Autobiografía II. El imperio insular*, Buenos Aires 1980, p. 151.

<sup>21</sup> *Autobiografía III*, p. 33. Sul tema della «soglia» come strategia per dare continuità al desiderio e sulle sue connotazioni feticiste, cfr. V. Liendo, *Signo y secreto en la zona de il "disiato riso"*, «América. Cahiers di Criccal», 46, 2015, pp. 35-44.

sono unici in ogni essere e «sono il segno mediante il quale si afferma, davanti a noi, la fusione dell'anima col corpo», il bacio è il mezzo con cui questa forza innominabile trova anche in lei una via di fuga, che, per essere una fuga verso l'eterno, non può dirigersi alle labbra, ma alla «bocca nella sua espressione interiore». Deve essere un bacio, cioè, il più lontano possibile dalla *fureur d'aimer*, con la stessa tenerezza di quello che diamo a un bambino in lacrime o a un morto<sup>22</sup>. Così Victoria evoca questo momento, che nell'immaginario cortese segna l'approdo dell'*entendedor* al ruolo agognato del *drutz*, ma che può anche essere, come lo fu per Paolo e Francesca, una *mors osculi*, una morte venuta col bacio:

Un giorno io e J. eravamo seduti sul letto nell'appartamento di via Garay. Io lo guardavo. Gli presi il viso tra le mani e misi la bocca sulle sue palpebre chiuse, prima su una, poi sull'altra. Esiste carezza più tenera e pura di questa? Lo baciai poi sulla fronte, sulla bocca, quella bocca per me tutta tremante. Ma quei miei baci non erano più baci. Erano dei poveri mezzi per raggiungere ciò che quegli occhi, quella fronte, quella bocca mi dicevano. Quegli occhi, quella fronte, quella bocca erano una traduzione in termini di bellezza, un commento, una promessa di non so che. Erano un segno. Qualcosa neanche pronunciabile. E io non avevo bisogno di leggere il testo intero. Non avevo bisogno della bocca, ma del "disiato riso", che andava al di là delle labbra. Contro questa roccia viva che è il corpo, io, onda di passione, mi infrangevo in cerca di un'impossibile unione. Io onda, in un inutile impeto marino, mi infrangevo disperata. *Disperata di solitudine in una passione condivisa e soddisfatta. Disperata d'amore*. Quali parole, quali carezze avrebbero potuto abbattere quel muro di carne che mi univa e, allo stesso tempo, mi separava da lui? Di quale vocabolario avevo bisogno per quello che mi angustiava?<sup>23</sup>

Il vocabolario, dove Victoria trovò le parole che le indicavano il cammino per passare dallo stato di miseria allo stato di felicità, fu il poema di Dante. Convinta che la vita imita la letteratura e non viceversa, non solo lo lesse, ma

<sup>22</sup> Nella *Commedia* questo tipo di bacio, conforme al precetto evangelico (*Rom.* 16, 16), compare nei lussuriosi di *Purg.* XXVI, 31 ss., nei quali, a dire di Roncaglia, «l'amore ritrova l'innocenza istintiva con la quale vive in tutte le creature, anche quelle che sono *fore d'intelligenza*» (A. Roncaglia, *Il canto XXVI del «Purgatorio»*, Roma 1955, p. 12). Nel suo commento la Ocampo osserva che Arnaut Daniel, l'ultima anima che Dante incontra nel *Purgatorio*, non piange e dice come Francesca, bensì piange e canta («Jeu sui Arnaut, que plor e vai cantan»), e questo perché il suo «è ormai il dolore fecondo di bellezza».

<sup>23</sup> *Autobiografia* III, pp. 63-64.

lo visse, come fece con tutti i libri da lei amati. Il suo mimetismo, come è stato detto, non conosceva limitazioni di tempo e di spazio: era identificazione «qui e ora». Negli autori, per cui sentì empatia, così come nei paesaggi e negli amori, cercò sempre quella linea di frontiera dove il visibile e l'invisibile si incontrano. Il poeta della *Commedia* fu per lei il poeta dell'amore-passione, di una relazione, cioè, con l'Altro per cui le caratteristiche fisiche della persona amata, al modo del ramo di Salisburgo evocato da Stendhal, si trasformano, a forza d'immaginazione, in cristalli iridescenti.

#### 4. Il libro mezzano

In un saggio a lungo ignorato dalla critica dantesca R. Girard ha sfatato «la menzogna romantica» dei due amanti riminesi che, sfidando le leggi divine e umane, farebbero trionfare anche nell'inferno la loro passione. La verità è che i due cognati, scrive, non realizzano mai, neanche sul piano umano, quel solipsismo a due che definisce la passione assoluta: l'Altro, il libro è presente fin dall'inizio della loro storia modellando i loro comportamenti. Nella geometria triangolare della mimesi erotica il libro è il mezzano che accende la loro passione<sup>24</sup>.

Nel saggio ocampiano, apparso quasi mezzo secolo prima, si possono già trovare alcuni spunti della riflessione del critico francese, sia nell'ironia verso quei commentatori che si immaginano Francesca felice nell'inferno, sia nell'analisi dei versi del bacio assunti come chiave interpretativa dell'episodio. Nel racconto di Dante i due amanti si abbandonano alla passione, quando leggono del «disiato riso» di Ginevra; il libro del *Lancelot* è «galeotto» perché la loro immaginazione, potenziata dalla lettura, ha un effetto di cristallizzazione, che rende ancora più seducente quella «corruscazione de la dilettazione de l'anima» che appare sulle labbra. Per secoli i lettori, contagiati dalla loro storia, hanno ripetuto lo stesso copione: hanno immaginato, sognato il loro bacio non per il piacere fisico, ma per «lo lume apparente di fuori secondo sta dentro» (*Cv*, III viii). È così che anche Victoria nella sua autobiografia racconta di aver baciato il suo amante sognando per sé il «disiato riso». Amori copiati, contagi di affetti a catena, sogni di sogni, come preferiva dire il suo conterraneo Borges, che all'episodio dantesco dedicò una lirica inclusa nella raccolta *La cifra* (1981).

---

<sup>24</sup> R. Girard, *Geometrie del desiderio*, Milano 2012, pp. 33-42.

Lettrice vorace, Victoria costruì la sua vita (e i suoi amori) sui libri. Fin dall'adolescenza le servirono per interpretare le cose e costruirsi uno spazio, dove poter vivere in piena libertà. Come scrisse nella sua autobiografia:

I libri in cui la gente si amava senza che li perseguitassero perché si amavano..., o in cui riuscivano a vedersi anche se li perseguitavano, erano una consolazione. I libri, i libri, i libri erano un mondo nuovo in cui regnava una benedetta libertà. Io vivevo la vita dei libri e non avevo da rendere conto a nessuno di questo vivere. Era una cosa mia<sup>25</sup>.

Nata per recitare e con il teatro nel sangue, Victoria non disdegnò nemmeno le letture in pubblico come allora si usava<sup>26</sup>. Con grande felicità accettò di recitare nelle opere dirette da Ansermet e Stravinskij, dove poté sperimentare quella stessa ebbrezza provata da Dante di fronte al «riso dell'universo»:

Mi esprimevo pienamente, interamente. E comunicavo. Sentivo che in molti momenti il pubblico era catturato da quello che dicevo, che lo facevo scivolare nella musica e di nuovo lo attraevo, come se fosse stato una prolungazione di me. Questa ebbrezza non ha paragoni. Mi pareva che la comunicazione che si stabiliva fra me e il pubblico mi arricchisse di vita, dell'energia di ognuna delle persone di cui era composto. Ero io moltiplicata da centinaia di esseri che si trasformavano in me<sup>27</sup>.

Libri e spartiti furono un mezzo per gestire le sue relazioni ed entrarono a far parte dei suoi giochi di seduzione. Così fece anche con il saggio dantesco.

<sup>25</sup> V. Ocampo, *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires 1989, pp. 177.

<sup>26</sup> Non solo nei ritrovi e nelle riunioni degli «Amici dell'Arte», ma perfino durante la sua prigionia sotto Perón (1953) Victoria trovò il modo di intrattenere i presenti con recite di brani tratti «dall'arca inesauribile della sua memoria». Secondo la testimonianza di S. Larguía, «dalla magia della sua parola sbocciarono molte espressioni di bellezza. Il *Cantico spirituale* [di Juan de la Cruz] fece una grande impressione. Recitato da Victoria nella cella comune raggiunse la sua vera dimensione.» (S. Larguía, *En la correccional de mujeres*, in *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, ed. H. Basaldúa, Buenos Aires 1962, pp. 167-172)

<sup>27</sup> *Autobiografía IV*, p. 103. Per la sua interpretazione nell'oratorio *Le Roi David* di Honegger (1925) Victoria ebbe persino gli elogi di P. Groussac. Undici anni dopo fu voce recitante nel *Persefone* di Stravinskij. A convincere il compositore a sostituire la Rubinstein con lei contribuì una lettera di N. Rota che, dopo aver sentito la trasmissione del concerto alla BBC, gli scrisse di scegliere «una voce meno monotona e sgradevole». Sul ruolo della musica in Victoria Ocampo, cfr. B. Sarlo *La máquina cultural*, Buenos Aires 2007a, pp. 125-128; O. Corrado, *Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad*, «Revista Musical Chilena», LXI, 208, 2007, pp. 37-65.



Benché fosse solita presentarlo come un esercizio scolastico, un *dévoir*, non fu affatto così. Con molti dei personaggi pubblici da lei frequentati lo usò come carta di presentazione. Se scopriva che qualcuno dei suoi amici non lo aveva letto, si sentiva offesa<sup>28</sup>. La storia della sua ricezione è strettamente legata alla storia della sua autrice.

Scritto in francese, la sua *langue du coeur*, il saggio fu tradotto in spagnolo da R. Baeza e pubblicato nel 1924 nelle edizioni della «Rivista d'Occidente» dal filosofo Ortega y Gasset, che aveva avuto modo di conoscere Victoria durante il suo soggiorno in Argentina. Educato all'estetica dell'amore cortese, il filosofo vi aggiunse una postfazione meno interessata al «poema venerabile» che al fascino della sua «Gioconda australe». È un'apologia della «femmina umana» che vale per quello che è, non per quello che fa, e la cui missione biologica nella storia consiste nell'«immobile, serena presenza della sua personalità». Di qui l'invito alla «signora» a guidarlo nella missione di organizzare una nuova salute, in cui il corpo sia di contrappeso all'anima. Nella conversazione privata fu meno galante rinfacciandole, nelle vesti del *gilos*, di sprecare il suo tempo con un amante indegno di lei. L'impressione è che questo «cavaliere errante del pensiero europeo», come lei lo definì, avesse deciso di pubblicare il suo libro per farne, se non proprio una merce di scambio, un mezzo di corteggiamento. Victoria se ne risentì e smise per un certo tempo di scrivergli. Nel 1963 ripubblicò il libro con un prologo, una dedica al lettore comune e la risposta a Ortega, in cui richieste maggiore visibilità per la donna e, giustificando indirettamente l'abbandono della casa maritale, collegò la genesi del suo libro a questa situazione di trasloco:

Uno sogna una casa ordinata dove non sia necessario mettersi alla caccia di un cucchiaino o di una tazza per prendere un po' di tè. E uno va alla casa amica – quando si ha la sorte di averla – per godere di un ordine che forse non sarebbe l'ordine appropriato per la sua casa, ma è un ordine meraviglioso, in armonia con il luogo dove si è trasferito. Con questo spirito io ho cercato rifugio in Dante<sup>29</sup>.

L'originale in francese uscì a Parigi, due anni dopo l'edizione spagnola, in 1200 esemplari. Uno di essi si trova nella biblioteca di C.G. Jung, al quale Victoria diceva di dovere almeno il cinquanta per cento della sua serenità.

---

<sup>28</sup> Così fu, per esempio, con il compositore svizzero Ansermet, per cui cfr. J.-J. Langendorf, *Vies croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet. Correspondance 1924-1969*, Paris 2005, p. 70.

<sup>29</sup> Ocampo 1983, pp. 123-124.

Fu lei stessa a portarglielo, quando nell'ottobre del 1934, di ritorno a Parigi da Roma, dove aveva intervistato Mussolini, volle fare tappa in Svizzera per conoscerlo personalmente. Lo psicologo si mostrò brusco e ironico, declinò il suo invito a tenere delle conferenze in Argentina e la congedò rapidamente. Né il libro né la dedica servirono in quell'occasione da mezzani. Lo psicologo non dovette trovare il saggio molto distante dalla sua interpretazione della *Commedia* come un viaggio dell'Anima fra Mondo e Dio<sup>30</sup>. Non fece, però, annotazioni né sottolineature, come in altri saggi danteschi presenti nella sua casa di Küsnacht. È possibile che il riserbo mostrato verso la pericolosa sudamericana, dettato dal timore di finire nel suo gioco di seduzione (lettere di ammirazione, libro, dedica, invito in Argentina, soggiorno a San Isidro), lo abbia scoraggiato, se mai lo lesse, dal farne un uso più meditato. Un tono distaccato, ancorché formalmente cortese, caratterizza anche le lettere che le inviò a seguito della prima edizione in spagnolo dei *Tipi psicologici*. Un giusto riconoscimento, da parte di Victoria, per un libro che l'aveva rimescolata dentro al pari de *I fratelli Karamazov* e, chissà, anche un lasciapassare per un secondo incontro come paziente, su cui lo psicologo preferì soprassedere. In un breve articolo apparso su «La Nación» Victoria raccontò la sua visita allo psicologo svizzero descrivendolo come un pensatore di una intelligenza capace di comprendere tutto tranne che di vedere lei<sup>31</sup>. Ancora ignorava che il conte Keyserling, suo ex amante, si era rivolto proprio a lui per curare la nevrosi causata dalle sue «frecce avvelenate» e che, nella sua diagnosi, Jung l'aveva descritta come una donna in preda ai Titani. In una lettera al conte così interpretò la loro strana relazione:

Quando uno incontra la sua propria anima, non la riconosce se non come la povera creatura umana che funziona inconsciamente come portatrice del simbolo. Il desiderio di identificazione di X si riferisce all'*animus* che le piacerebbe possedere in Lei, ma lo confonde con la Sua persona e allora, come è naturale, si sente profondamente delusa. Questa descrizione continuerà a ripetersi sempre e ovunque, finché l'uomo imparerà a distinguere un'*anima*

<sup>30</sup> Cfr. A. Mazzarella, *Alla ricerca di Beatrice*, Milano 2015; T. Priviero, *Jung legge Dante*, «Phanés», 2, 2019, pp. 28-58.

<sup>31</sup> Cfr. *Jung parla. Interviste e incontri*, a cura di W. McGuire e R.F.C. Hull, Milano 1995, pp. 122-125. L'articolo *Una visita a Jung di Vittoria Ocampo* apparve su «La Nación» il 5 marzo 1936 e fu successivamente incluso nel libro *Domingos en Hyde Park* (1936). Il 16 ottobre, pochi giorni dopo il suo incontro con lo psicologo, Victoria gli inviò una lettera, senza ricevere risposta, in cui manifestò la sua delusione e gli chiese un nuovo appuntamento come paziente, perché «in questo momento» – scrisse – «Lei è l'unica persona il cui aiuto può essermi efficace».

dall'altra persona. Allora la sua *anima* potrà ritornare a lui. Questa lezione è una tortura infernale per entrambi, ma estremamente utile, la miglior esperienza che si sarebbe potuta desiderare per Lei, e sicuramente la tortura più adeguata a X che è ancora in preda ai Titani, come succede con tante anime<sup>32</sup>.

Al di là dei toni poco lusinghieri per l'argentina e la sua assimilazione al mondo ctonio, la diagnosi di Jung toccava aspetti su cui anche lei avrebbe convenuto: il desiderio come desiderio d'Altro, la delusione prodotta dallo scarto fra la persona e l'Altro, il dolore come tributo da pagare nella ricerca di una spiritualità più ampia, ossia, nel linguaggio dantesco, del «disiato riso». Una bella storia la definì lo psicologo, una delle più belle sul confronto *animus / anima*, terminata sfortunatamente, come tante altre storie poetiche, con il disincanto.

## 5. Verso l'altra riva

Lontananza, assenza, attesa, desiderio inappagato, euforia e disforia sono luoghi comuni dell'immaginario cortese, che contrassegnarono anche le relazioni alla corte della ricca ereditiera argentina. Nella sua villa a San Isidro, dove dal 1941 risiedette stabilmente, Victoria non collezionò quadri, edizioni rare, oggetti coloniali, ma passi e voci di «uomini-libri-idee», come amava dire: scrittori, artisti, intellettuali coinvolti nel suo programma di modernizzazione del Paese, giovani talenti meritevoli di sostegno, esuli politici, ammiratori, concupiscenti e concupiti<sup>33</sup>. Nessuno dei modi e gradi del servizio d'amore restò fuori dalla sua corte: né l'*amor de lonh* fatto di pura assenza, né la *fin'amors* che, a dire di G. Duby, fu un giuoco raffinato per incanalare le pulsioni dei maschi, né *les douceurs de l'amitié la plus tendre* che, dopo mesi o anni di prova, scrive Stendhal, arrivava a mettere a rischio la virtù, né la *fol'amor* di Tristano e Isotta e dei loro numerosissimi emuli. Un viaggio d'amore fra terra e cielo fu, a suo modo, anche quello della dama argentina, come documentano i suoi carteggi con Rabindranath Tagore, J. Ortega y Gasset, E. Ansermet, H.A. Kayserling, P. Drieu La Rochelle, R. Caillois, il più bello, se non il più

<sup>32</sup> C.G. Jung, *Letters*, I, 1905-1950, ed. G. Adler - A. Jaffé, Princeton University Press, Princeton 1973, pp. 72s.

<sup>33</sup> Cfr. V. Ocampo, *La Belle y sus enamorados*, Buenos Aires 1964, p. 16: «La mia casa non ha altra gloria che quella di aver visto uomini come questo (Camus) seduti al sole su una poltrona di vimini o vicino al camino con in mano una tazza di caffè. Non ho collezioni di quadri pregiati, di edizioni rare, di argenti coloniali, etc. Ho solo collezionato passi e voci.»

famoso, di tutti<sup>34</sup>. In mezzo e dopo di loro, tanti altri incontri, tutti ugualmente segnati, quale più quale meno, dai malintesi<sup>35</sup>. Per conflitto di culture, certamente, per il carattere periferico della cultura argentina impermeabile a quelle europee, come ha mostrato Beatriz Sarlo in un saggio imprescindibile, incentrato sulla figura della Ocampo traduttrice<sup>36</sup>.

Divisa fra una lingua materna, che sentiva inadeguata all'espressione dei sentimenti, e una lingua di scrittura, il francese a cui si aggiunsero successivamente l'inglese e l'italiano, Victoria visse traducendosi o facendosi tradurre. Con la rivista «Sur» si prefisse il compito di costruire ponti fra mondi distanti, quello sudamericano, quello europeo e quello orientale, che confluivano dentro di lei. Convinta di poter facilmente passare da uno all'altro grazie alla sua educazione poliglotta, finì inevitabilmente per cozzare contro quello zoccolo duro della lingua che non si lascia facilmente trasferire da un sistema all'altro e «ci impedisce di toccare le parole con i polpastrelli delle dita». Nel suo primo articolo apparso su «La Nación», commentando il canto degli invidiosi del *Purgatorio*, affrontò il tema della dispersione babelica delle lingue in un modo sensibilmente diverso dal testo biblico:

Per introdurre fra quei popoli l'immutabile malinteso che conosciamo, l'Eterno non ebbe bisogno di ispirare loro diverse lingue. Molto probabilmente il castigo da Lui inflitto fu più raffinato, più crudele. Il castigo dovette essere il seguente: Geova non alterò le parole di cui i figli di Noè si servivano; modificò, invece, la percezione che ognuno dei loro cervelli aveva di quelle stesse parole. Le parole, quindi, continuarono ad essere esteriormente quello che erano state fino ad allora, ma si differenziarono internamente per ogni uomo. Le parole, insomma, continuarono ad avere lo stesso suono che avevano sempre avuto, ma la loro risonanza fu diversa in ogni udito<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Alcuni di questi carteggi sono stati pubblicati anche in italiano, per cui cfr. Rabindranath Tagore, V. Ocampo, *Non posso tradurre il mio cuore. Lettere 1924-1940*, Milano 2013; P. Drieu La Rochelle, V. Ocampo, *Amarti non è stato un errore*, a cura di J. Hervier, Milano 2011; R. Caillois, V. Ocampo, *Corrispondenza 1939-1978*, Palermo 2003.

<sup>35</sup> Lo scrittore Waldo Frank, che suggerì alla Ocampo l'idea della rivista «Sur», così la ricordò nelle sue *Memorie*: «Quando la conobbi, Vittoria aveva circa quarant'anni. Era una donna alta, mora, di una bellezza classica: una donna potente, una donna ricca e, nella sua vita privata, una donna sfortunata.» (*Memorias*, Buenos Aires 1975, p. 274)

<sup>36</sup> Cfr. Sarlo, 2007a, pp. 75-148. Sulla rivista «Sur» come laboratorio di traduzione e sull'attività traduttrice della stessa Ocampo, cfr. P. Willson, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires 2004, pp. 75-109.

<sup>37</sup> L'articolo fu pubblicato il 4 aprile del 1920 e successivamente incluso nella prima serie dei *Testimonios* 1981, pp. 33-39; cit. a p. 34. Su questo articolo che anticipa la stesura del saggio dan-

Il mondo, che ci è stato dato da vivere, non è fatto di ugualitarismo, sinonimo per Victoria di ingiustizia, ma di diversità. L'attrazione per il diverso, tanto più se questo diverso era il mondo europeo, l'illusione di poterlo trasferire *sic et simpliciter* nel proprio, contraddistinsero la sua attività di editrice e traduttrice<sup>38</sup>. Ma siccome ogni forma di traduzione, verbale e non, è soggetta all'interpretazione per la diversa «risonanza» che ha in ognuno di noi, per le inflessioni proprie di ogni cultura, il malinteso è sempre in agguato. E questo è precisamente ciò che Victoria sperimentò anche nelle sue relazioni più intime. In cerca di una lingua e una vita tutte sue, rimase sempre un'«anima senza passaporto», come amava definirsi, una straniera tanto per i suoi compatrioti quanto per i suoi amici europei. «Come alcuni corpi – scrisse – io cristallizzavo, secondo le circostanze (leggasi la lingua), in due figure geometriche differenti»; «sono sempre uscita, come Nietzsche, dalle case dei sapienti sbattendo la porta. Ma chi cerco?»; e ancora, citando la sua amica cilena G. Mistral, «sono dove non sono» o, che è lo stesso, «sono l'altro. Ma che?»

Al *côté* psicologico di questo dramma ci rimanda M.R. Lojo, che nel suo romanzo *Las libres del Sur*, apparso anche in Italia con il titolo *La musa ribelle*, ha narrato alcune delle vicissitudini sentimentali della scrittrice dal momento dell'arrivo a Buenos Aires del poeta bengalese, negli ultimi mesi del 1924, fino all'anno di nascita della rivista «Sur», che sancì l'egemonia culturale della sua fondatrice e la catapultò nei salotti dorati di tutto il mondo. Un malinteso dopo l'altro fu, per sua stessa ammissione, la relazione con il conte Keyserling, i cui libri l'avevano tanto emozionata da avviare un appassionato carteggio. Dando fondo a tutto il sentimentalismo di cui era capace e che Borges tanto aborrisce in lei, gli scrisse che avrebbe voluto addormentarsi fra le sue lettere per poi rifiorire e respirare l'ossigeno che da esse emanava. L'incontro avvenne, due anni dopo, nel gennaio del 1929 all'Hotel des Réservoirs di Versailles. Inutile dire cosa il conte si aspettasse da lei. L'incontro si trasformò,

---

tesco, cfr. M.C. Arambel Guiñazú, "Babel' and "De Francesca a Beatrice": Two Founding Essays by Victoria Ocampo, in *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, ed. D. Meyer, Austin 1995, pp. 125-134.

<sup>38</sup> Nel suo discorso di commemorazione pronunciato nella sede dell'Unesco a Parigi, il 15 maggio 1979, Borges disse che «quello che fece Victoria Ocampo fu sentire il mondo come una festa e, poiché questa festa le offriva molti sapori, volerli gustare tutti e fare in modo che anche gli altri li gustassero». E aggiunse: «Io so, per averla frequentata per mezzo secolo, anche se non fummo mai amici intimi, che Victoria Ocampo sentiva le diverse culture d'Europa. E attraverso Tagore, attraverso la filosofia, attraverso Kipling, sentì anche l'India, cioè sentì l'Oriente. La sua vita è un esempio di ospitalità. Questa ospitalità la portò a recepire tante culture, tanti paesi attraverso la sua memoria piena di versi in diverse lingue.» (J.L. Borges, *Borges en Sur; 1931-1980*, Buenos Aires 1999, p. 329)

invece, in una carnevalata con lui mascherato da Gengis Khan e lei da *geisha*. Lo «stupido contrattempo», come lei lo definì, fu oggetto di piccanti conversazioni nei salotti parigini. Persino Simone de Beauvoir, anni dopo, le chiese ragguagli. Nel suo romanzo l'autrice lo racconta così:

Alle cinque in punto della sera Victoria Ocampo, la Devota Discepolo, vide finalmente di fronte a lei, grande e grosso com'era, il filosofo del Baltico, il Maestro della Scuola della Sapienza, venerato fino allora a distanza, nei riflessi e gli echi dei suoi libri e delle sue lettere. Con i pezzi di quelle lettere e di quei libri si era costruita, al modo di un puzzle di perfetto incastro, un cavaliere incantatore. Vide, invece, un gigante dagli occhi sbiechi, i baffi e la barba a punta di un guerriero mongolo. Anche lei lo spogliò, non per lasciarlo nudo (la sola idea la faceva rabbrivire), ma per mettergli gli abiti più appropriati del Gengis Khan, che avrebbe potuto essere il suo antenato più prossimo. Il barbaro modulò un saluto in un francese gutturale e le stese un artiglio conforme alla sua corporatura. Victoria chiuse gli occhi, atterrita, aspettando uno scricchiolio di ossa. Si era appena ripresa dallo spavento, quando il mostro le mise le braccia intorno al collo e la strinse contro il suo petto, che batteva a un ritmo anormale, come uno scalpitio di zoccoli durante un attacco di indios nella pampa o un'invasione tartara nella steppa<sup>39</sup>.

Il conte si trattenne per un mese nell'hotel senza conseguire quello che sperava, mentre lei già cominciava a frequentare lo scrittore Drieu la Rochelle, da cui era attratta anche fisicamente. Ma quale impulso, ci si chiede, la spinse fra le braccia di tanti amanti europei? La supremazia dell'anima e del sangue, come scrisse nell'omonimo saggio? Lo spessore carnale della vita, il sentimento esuberante e irradiante che, a giudizio di Keyserling, sarebbero più forti nel mondo sudamericano? Un impulso di ribellione contro il maschilismo della società in cui era cresciuta? Un fanatismo esterofilo che la portava a preferire sempre ciò che era europeo per il solo fatto di essere europeo? L'«appetito onnivoro» di un'«europea trapiantata» in un Paese povero di tradizioni letterarie e artistiche? O una dissociazione della personalità per il

<sup>39</sup> M.R. Lojo, *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*, Buenos Aires 2013, pp. 116 ss. La Ocampo raccontò la sua relazione con il filosofo estone nel libro *El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias)*, Buenos Aires 1951. Su questo libro, scritto per difendere la verità della sua persona e demolire la concezione keyserlinghiana del Sudamerica e della "donna tellurica", cfr. M.R. Lojo, *Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero*, «Lectura y signo», 2, 2007, pp. 355-366; Ead., *Victoria Ocampo ante el malentendido y los desafíos de la traducción cultural*, «Anuario brasileño de estudios hispánicos», 22, 2012, pp. 47-57.

suo essere, nonostante tutto, una sudamericana, come ebbe a dirle una volta W. Frank? Un po' di tutto questo probabilmente, ma anche altro chissà. Il guazzabuglio del cuore umano, diceva Manzoni, ha pieghe così riposte che sono inaccessibili alla ragione.

In un passo di *An American Place*, scritto dopo il suo viaggio a New York nella primavera del 1930, la Ocampo così descrisse la condizione di sradicamento comune a lei e ad altri sudamericani del suo stesso ceto sociale:

Uomini e donne che soffriamo per il deserto dell'America, perché portiamo ancora in noi l'Europa, e che soffriamo per l'oppressione dell'Europa perché portiamo ormai in noi l'America. Esiliati dall'Europa in America, esiliati dall'America in Europa: un gruppuscolo disseminato dal nord al sud di un immenso continente e afflitto dallo stesso male, dalla stessa nostalgia. Nessun cambio di luogo potrebbe completamente curarci. Minacciati continuamente dalla paura di vedere la terra, in cui volevamo mettere radici, cessare di essere terra, cioè nutrimento, per trasformarsi in un trampolino di lancio, di partenza verso un'altra riva<sup>40</sup>.

*La otra ribera*, a cui la scrittrice allude in questo passo, non è semplicemente la Francia di Valéry, che Gombrowicz le rimproverava di idolatrare, ma quel mondo altro, dove il pellegrino della *Commedia* viene trasportato da Caronte (*Inf.* iii 86) e dove, prima di incontrarsi con l'amata, lo attende il riso di Matelda «da l'altra riva dritta, / trattando più color con le sue mani» (*Purg.* XXVIII, 67-68). Nel suo commento la Ocampo scrive: «Quando abbiamo perso il ritmo, quando siamo fuori tempo, quando andiamo in senso inverso alla corrente essenziale, allora cadiamo *di balzo in balzo* in fondo all'abisso, in piena fatalità tragica. Ecco ciò che comprese, ciò che sentì con il suo cuore, la sua carne e il suo cervello quel gran *conoscitor de le peccata* che fu Dante». Il suo viaggio *tra la perduta gente* è il viaggio di chi sa di aver perso contatto con la vita, di trovarsi, per dire con E.W. Said, nel posto sbagliato e di dovere, a tutti i costi, ritrovare quello giusto. La scrittrice vi vide riflessa la sua condizione di sudamericana in cerca della sua propria riva<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> V. Ocampo, *Testimonios. Primera serie (1920-1934)*, Buenos Aires 1981, p. 300. Su questo scritto dedicato al suo incontro con il fotografo Alfred Stieglitz cfr. S. Molloy, *Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo*, «Cuadernos de Literatura», XXI, 42, 2017, pp. 179-198.

<sup>41</sup> Secondo M.C. Vázquez l'esperienza *in between* della scrittrice, affiliata alla lingua francese che non le apparteneva per nascita e che non era francese nello spirito, la collocherebbe in quel «fuori luogo» di cui ha parlato il critico palestinese in una prospettiva postcoloniale, per cui cfr. M.C. Vázquez, *Políticas de la identidad y subjetividades en modo problemático: usos teóricos y revi-*



## 6. Fra terra e cielo: la serpe, la vacca, la Gioconda

Autoritaria, perentoria, dominatrice: così Borges giudicò la Ocampo, quando lo invitò per la prima volta o, come lui disse, lo convocò a San Isidro per farne quello scrittore che poi fu. Cosmopolita come lui, *femme de livres* con la sua stessa predilezione per gli autori francesi e inglesi, Vittoria rivendicò per sé quella *passion de l'univers* che tanto ammirava in Dante e che, ancora poco prima di morire, la spinse a tradurre l'«Ode giubilare» di Paul Claudel<sup>42</sup>. I suoi detrattori la accusarono di eccentricità. Oggi una parte della critica le rimprovera le pose da signora feudale, la sudditanza ai modelli stranieri, il culto del maschio europeo. Per J.J. Sebrelì il suo spirito ribelle si limitò alla cerchia familiare; per Beatriz Sarlo tutto quello che fece è passare da una *élite* (di sangue) a un'altra (di toga) senza mai uscire dal suo consolidato territorio. B. Matamoro è ancora più perentorio. Commentando la sua incapacità di affrancarsi dal fantasma paterno, così descrive la sua controversa relazione con il filo-nazista Drieu la Rochelle: «Il corpo muto della femmina americana guadagna eloquenza, perché lo penetra il logos di un saggio maschio europeo»<sup>43</sup>. Una disamina impietosa, affidata all'abusato schema maschio/femmina, anima/corpo, che andrebbe quanto meno estesa a molti dei cavalieri che approdarono alla sua corte in cerca di successo, agi, esotiche avventure in un continente rimasto, a dire del conte Keyserling, al terzo giorno della creazione<sup>44</sup>.

---

*siones críticas de lecturas argentinas*, «Celehis - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas», a. XXIX, 39, 2020, pp. 67-84. Sulla funzione del viaggio come ricerca di una libertà letteraria e personale, cfr. I. Bordelois, *El otro viaje: Güiraldes y Ocampo*, in *Historia crítica de la literatura argentina*, VII: *Rupturas*, a cura di C. Manzoni, Emecé, Buenos Aires 2009, pp. 389-408.

<sup>42</sup> In un passo dell'ode (1921) Claudel mette in bocca a Dante questi versi: «Mon exil ne cessera pas tant que je suis privé de toute la terre! / Ah, ce n'est plus Florence dont je suis altéré, ce qui m'a mis en marche dès l'enfance, ce qui me dresse maintenant et qui me rassemble. / C'est la passion de l'univers.» (*Œuvres complètes*, II, Paris 1950, p. 169)

<sup>43</sup> B. Matamoro, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires 1986, p. 150. Sul discusso rapporto con lo scrittore francese, che a lei inviò la sua ultima lettera prima di suicidarsi, cfr. P. Willson, *El intelectual y el artista: diálogo de lecturas, Victoria Ocampo - Pierre Drieu La Rochelle*, «Hispanamérica», a. 36, 108, 2007, pp. 17-30.

<sup>44</sup> Lo scrittore Witold Gombrowicz, che visse in Argentina dal 1939 al 1963, denunciò il carattere interessato di molte delle amicizie della Ocampo. Nel suo *Diario* scrive: «In che misura influirono in quelle maestose amicizie i milioni della signora Ocampo e in che misura le sue indubbie qualità e il suo talento personale? Ecco una domanda a cui non pretendo di rispondere. Il tanfo insistente di quei milioni, quell'aroma finanziario un po' irritante alle narici mi faceva desiderare di non conoscere Vittoria.» (*Diario argentino*, Buenos Aires 1968, p. 34). Sui rapporti conflittuali dello scrittore polacco con l'ambiente argentino e con la «sacerdotessa» di «Sur», cfr. C. Burgos Jara, *Gombrowicz en la Argentina: el pobre diablo como estrategia de lectura*, in *Perspectivas multidisciplinares de la Argentina contemporánea*, coord. J.C. Guerrero, Córdoba 2019, pp. 191-203.



Gli stessi epiteti usati per la *vamp* argentina testimoniano, oltre al magnetismo da lei esercitato, i loro pregiudizi di colonizzatori. Per citarne solo alcuni, procedendo dalla terra (molta) al cielo (poco): «serpe gigante», «diavolessa», «india dalle frecce avvelenate» (Keyserling), «splendida bestia», «bella giovenca», «vacca della Pampa» (Drieu), «forza divoratrice», «né Venere né Maria, a nessuna inferiore» (Caillois), «Gioconda Australe», «intrepida cacciatrice» (Ortega y Gasset), «imperatrice della Pampa», «superba argentina» (Malraux). A parte, il vecchio santone indù, che l'avrebbe voluta con sé in Oriente e alla sua Vijaya, così semplicemente la chiamava, dedicò il suo ultimo libro *La poltrona vuota*. Come una dea colossale in volo per le sfere celesti la descrisse, invece, A. Reyes, che fu suo amico e collaboratore di «Sur»<sup>45</sup>. E Camus, che a Villa Ocampo dormì solo due notti, ma avrebbe voluto dormirci fino alla fine dei tempi, le dedicò un brano dei suoi *Diari di viaggio* sulla città di New York, dove nel 1946 la incontrò per la prima volta e respirò assieme a lei quell'odore di pioggia che ci prende in certe ore d'abbandono e ci ricorda il nostro destino di stranieri<sup>46</sup>.

Sedotta dai libri dei suoi amanti prima ancora di conoscerli, innamorata dell'immagine letteraria che si era fatta di loro, la bella creola non vide ricambiata la sua ammirazione. Nell'autobiografia attribuì le sue delusioni alla venerazione quasi idoltrica per il talento e alla sua anima sognatrice, che la portava a leggere nei libri solo ciò che voleva leggervi e a supporre una parità di rapporti là dove non c'era:

Gli uomini che realmente ammiravo non mi attraevano particolarmente dal punto di vista del *sex appeal*. Alcuni in tal senso provocavano in me repulsione. Un altro genere di uomini, quelli che non suscitavano l'ammirazione (la mia almeno), avrebbero potuto piacermi fisicamente, a volte. Ma ben presto li trovavo fastidiosi, o infantili, o spiriti falsi, o dotati quasi unicamente di vita animale. Insopportabilmente presuntuosi, per giunta, nonostante la loro manifesta inferiorità. Pezzi di carne notevoli, di fronte ai quali finivo presto per

<sup>45</sup> A. Reyes, *Diario 1927-1930*, II, a cura di A. Castañón, México 2010, p. 37 (17 ottobre 1927). Sull'amicizia fra Victoria Ocampo e A. Reyes cfr. M. Pierini, «Querida flor azteca»: correspondencias de una amistad. Alfonso Reyes / Victoria Ocampo, «Literatura Mexicana», XVI, 2, 2005, pp. 61-77.

<sup>46</sup> Cfr. V. Ocampo, *Dos amigos: Alfonso Reyes, mexicano y europeo; Albert Camus, francés y africano*, «Sur», 264, 1960, pp. 3-10. Il brano che Camus dedicò a Victoria, «en souvenir d'une ville que nous avons aimé ensemble», è *Pluies de New York*. Il carteggio fra i due scrittori si può leggere in V. Ocampo, A. Camus, *Correspondencia (1946-1959)*, prologo di E. Paz Leston, traduzione e note di E. Mayorga e J.J. Negri, Buenos Aires 2019.

girare lo sguardo da un'altra parte con impazienza o con quel vago malessere che mi produce la vetrina delle macellerie<sup>47</sup>.

E a proposito di Ortega e dei malintesi che contraddistinsero anche questa relazione, che per lei non fu nient'altro che un sentimento di ammirazione e amicizia:

Forse ignorava (come la maggioranza degli uomini) fino a che punto io ero capace di appassionarmi (al margine della passione amorosa) per un libro, un'idea, un uomo che incarnassero quel libro, quell'idea, senza che la mia passione invadesse altre zone del mio essere. Quelle zone sembravano avere le loro leggi, le loro esigenze, opponevano il loro veto in base alla loro natura. Se l'uomo-libro-idea non era accettato da quell'altra parte di me stessa (la zona della limatura di ferro e di un certo tipo di affinità), la distanza era definitiva. Non avrebbe oltrepassato le frontiere<sup>48</sup>.

Il cammino da Francesca a Beatrice, come ben sapeva Victoria, è cosparso di ostacoli, che ci portano fuori strada e sono causa di infernali tormenti. «Je ne pourrai plus sortir de cette forêt, je crois que je me suis perdu moi-même» sono le prime parole che Golaud pronuncia nella foresta, dove Mélisande si è persa e anche lui si è perso al pari del pellegrino della *Commedia*. Nella versione operistica di Claude Debussy, ha scritto Jacqueline Risset, è evidente la parentela nella trama, e anche nell'atmosfera dell'opera, con il racconto di Paolo e Francesca. La preparazione musicale e gli slittamenti di tonalità tipici del musicista francese, il più grande di tutti per la Ocampo, ci introducono nel mistero di un amore che è espressione della malinconia moderna<sup>49</sup>. E chissà che proprio la malinconia, nella sua prossimità alla *gana* sudamericana, non ci aiuti ad entrare un po' più addentro nei misteri della sua psiche<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> V. Ocampo, *Autobiografía V. Figuras simbólicas*, in *Darse, Autobiografía y Testimonios*, a cura di C. Pardo, Santander 2016, p. 280.

<sup>48</sup> *Autobiografía III*, pp. 110 ss. Sulla relazione con Ortega cfr. D. Meyer, *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*, Austin 1990, pp. 49-63; M. Esther Vázquez, *Victoria Ocampo*, Buenos Aires 1991, pp. 79-82.

<sup>49</sup> J. Risset, *La voce di Mélisande*, in *Arcipelago Malinconia. Scenari e parole*, a cura di B. Frabotta, Roma 2001, pp. 159-168.

<sup>50</sup> In questi termini ne parlò il conte Keyserling nelle sue *Südamerikanische Meditationen* (1932) con risentito riferimento a Victoria e ai suoi accessi di malinconia, per cui cfr. L. Ayerza de Castilho, O. Felgine, *Victoria Ocampo*, Barcelona 1993, pp. 148-150. Con un'aria lievemente malinconica la ritrasse anche Paul-César Helleu, quando la giovane Victoria posò nel suo atelier a Parigi. Il ritratto fu poi utilizzato per la copertina del secondo tomo della sua *Autobiografía*.

Quando, pochi mesi dopo la luna di miele, Victoria e suo marito, come si legge nell'autobiografia, furono invitati a cena dallo zio dei due cugini e, seduta a tavola di fronte a Julián, i suoi occhi si incontrarono con quelli di lui, rimase folgorata. «Un lampo: il paesaggio dell'eternità. L'assoluto di un istante che contiene la nostra eternità». Poteva continuare a vivere dopo quello sguardo? Decisa ad uscire dal letto di Procuste in cui suo marito la teneva, chiamò al telefono Julián. Nell'evocare la scena, foriera di scandali e tormenti, è al *Pelléas* di Debussy e, al sotteso modello di Paolo e Francesca, che la scrittrice ricorre per addossare al marito la colpa del suo adulterio:

Che scene quelle di Golaud nel quarto atto del *Pelléas*... «Una grande innocenza? La conosco la tua innocenza. E conosco i tuoi occhi. Non cercare di fuggire. Mi seguirai in ginocchio». Se Dio esiste e si mette in queste miserie (in tal caso è meglio che non esista), potrebbe testimoniare che la violenza di M. era quella di Golaud. E io avevo visto il mio *Pelléas* meno della ugualmente innocente (e ugualmente colpevole) *Mélisande*. «Simplement parce que c'est l'usage», mi ripetevo<sup>51</sup>.

Amori libreschi furono quelli della *Belle* e i suoi innamorati, amori sbagliati per «malo obbietto o per troppo o per poco di vigore». Per la natura stessa dell'amore-passione, che si nutre malinconicamente d'immaginazione. Per «il desiato riso», croce e delizia dell'erotismo cortese.

## 7. «Ancora»

Nel suo saggio dedicato alla gaia scienza dei trovatori, con la consueta perizia M. Mancini ci guida nei labirinti dell'immaginario cortese fra richieste galanti d'amore e raffinati piaceri della sofferenza, fra rituale e tenerezza, sublimazione e malinconia, fra dominanza, assenza e desiderio. Contraddizioni tutte che affondano nelle pieghe della psiche umana e sono divenute, oggi, oggetto d'indagine degli psicoanalisti. «Forse non è un caso – scrive Mancini – che l'amore cortese diventi figura atta a illustrare i percorsi del desiderio, e più di una volta, nella più implacabile ripresa attuale del discorso freudiano, nell'opera di Jacques Lacan»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> *Autobiografia* III, pp. 123s.

<sup>52</sup> M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Pratiche Editrice, Parma 1984, p. 15.

Nel 1975 lo psichiatra francese pubblicò il *Seminario XX. Ancora*, che raccoglie le sue lezioni sull'amore cortese interpretato come «un modo assolutamente raffinato di supplire all'assenza di rapporto sessuale, facendo finta che siamo noi a ostacolarlo»<sup>53</sup>. Lo stile oracolare rifugge da qualsiasi contestualizzazione. Anche i riferimenti filosofici e letterari sono poco più che ammiccamenti per legare (*lier*) e leggere (*lire*). Gli autori sono in buona parte gli stessi di quelli che ricorrono negli scritti della Ocampo. Per quanto il suo nome non compaia in nessuna pagina del seminario, è possibile che Lacan fosse in debito con lei per il suo avvicinamento ai temi dell'amore cortese. È un fatto che nei mesi in cui ebbe con lei una relazione sentimentale, maturò la decisione di abbandonare la professione di neuropsichiatra per dedicarsi alla psicoanalisi. Secondo quanto riferisce la sua biografa E. Roudinesco, Jacques aveva da poco iniziato una relazione con la seconda moglie di Drieu e Victoria chiese agli amici di organizzarle un incontro, perché era curiosa di conoscere l'*amantito* della moglie di Drieu<sup>54</sup>. È possibile che anche in quell'occasione abbia usato come mezzano il suo saggio dantesco. Poco tempo dopo, quando ormai aveva cominciato a frequentarlo, così ne parlò alla sorella Angelica: «Lacan è straordinariamente intelligente, ma ha un carattere intollerabile, peggiore di quello di Drieu anche se totalmente diverso. Ogni giorno litighiamo e ogni volta mi propongo di non vederlo più. Ma, siccome non ha un sostituto che gli assomigli, continuo a vederlo»<sup>55</sup>.

Nella breve e burrascosa relazione fra i due amanti, nei primi due mesi del 1930, ammirazione intellettuale e sex appeal, letteratura e amore, dantismo e femminismo si intrecciarono. Il saggio dantesco, con la sua enfasi sul «disiato riso», fu il terreno di scontro di due opposte concezioni dell'amore. Per Victoria, che detestava Freud preferendogli Jung, l'amore cortese era una forma di transustanziazione della passione umana, senza per questo implicare, almeno in Dante, una cancellazione del femminile. Nessuna invidia del pene, insomma, nessuna *manque à l'être*. Nelle righe finali del suo saggio scrive: «Dante parlò di Beatrice come nessun altro prima di lui aveva parlato della donna. La identificò con la Teologia, cioè con l'intelligenza di Dio, intelligenza d'Amore». Nell'*Etica della psicoanalisi*, in cui si trovano anticipati alcuni temi del *Seminario XX*, Lacan fece la stessa osservazione per svolgere la sua tesi sull'og-

<sup>53</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Torino 1983, p. 69.

<sup>54</sup> E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris 1993, p. 114.

<sup>55</sup> V. Ocampo, *Cartas a Angélica y otros*, prólogo y notas de E. Paz Leston, Buenos Aires 1997, p. 24 (7 febbraio 1930).

getto femminile, che, propriamente parlando, è carente di ogni sostanza reale. Questa è la ragione, scrive, per cui Dante, poeta metafisico, poté sublimare una persona realmente esistita come Beatrice nella filosofia, la scienza sacra, e invocarla in termini tanto più sensuali quanto più appariva come un'allegoria<sup>56</sup>.

Secondo Luce Irigaray, una delle sue allieve più critiche, la concezione lacaniana della femminilità è figlia di quella «logica del Medesimo», tipica della cultura patriarcale, per cui la donna è concepibile solo come rovescio negativo, buco, non essere<sup>57</sup>. La stessa logica che indusse lo psichiatra a difendere il suo amico Cocteau, quando, assieme a Victoria, assistette alle prove pubbliche del monologo *La voce umana*. Durante lo spettacolo Paul Éluard, che era fra i presenti, si mise a insultare l'autore e la sua amante al grido di «osceno! osceno!», mentre gli altri ridevano divertiti, compreso lo stesso Cocteau. Victoria, che era solita cenare con lui assieme ad altri amici letterati, non gradì né il suo spettacolo né il fuori spettacolo, come scrisse a sua sorella. Diversamente dal suo amante accusò Cocteau di aver ridotto la donna a una mentecatta dell'amore. Una volta arrivati a casa, fra le sue lenzuola di seta, il diverbio trascese a tal punto che Jacques dovette rivestirsi e andarsene. Victoria smise di frequentarlo.

Un'ennesima storia di malintesi, dunque, fu anche quella con Lacan, finita con uno sbattere di porte. Per lo psichiatra, come confidò anni dopo a Roger Caillois, fu uno scontro di caratteri che gli era servito per smussare un po' il suo. Quanto a Victoria, che vantava il suo spirito d'indipendenza, non lo dimenticò. Quando, finita la guerra, Caillois tornò in Francia, volle che le mandasse notizie su di lui. E non fu solo curiosità femminile, se le richiese con tanta insistenza. Probabilmente ebbe anche modo di ammorbidire il suo giudizio sul dramma di Cocteau, quando nel 1947 R. Rossellini lo trasformò in un'anatomia del dolore e, grazie all'interpretazione di A. Magnani, mostrò tutta la profondità della psiche femminile. Le recensioni cinematografiche da lei pubblicate in «Sur» documentano la sua preferenza per i maestri del neorealismo italiano<sup>58</sup>.

Nel 1975, a quasi ottantacinque anni, Victoria ritornò ancora una volta nella sua amata Parigi e lì rivide Lacan, che aveva appena pubblicato il seminario sull'amore cortese. Nella villa Ocampo a San Isidro si conservano due libri, di cui uno è precisamente *Ancora*, che lo psicanalista le donò in quell'oc-

<sup>56</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, Torino 1994, p. 190.

<sup>57</sup> Cfr. L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano 1975; Ead., *Questo sesso che non è un sesso*, Milano 1978.

<sup>58</sup> Sull'interesse della scrittrice per il cinema e, in particolare, per il neorealismo di De Sica e Rossellini, cfr. E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Buenos Aires 2015, pp. 64-72.

casione. «Quelle drôle de chance» – le scrisse nella dedica – «qu'on se retrouve aujourd'hui, Victoria»; e nell'altro: «Victoria, mon amour... Je t'envoie ça». Nel suo romanzo-saggio su Lacan, Baños Orellana riferisce che, dopo aver letto la dedica, l'anziana scrittrice lo strinse in un abbraccio così forte che una lente dei loro occhiali si ruppe. Victoria si schermì dicendo che nulla nel suo io si era rotto<sup>59</sup>. Nessun dubbio che a spingerla in quell'abbraccio senile, carico di nostalgia, fosse una volta ancora «il disiato riso». Desiderio di tutto e desiderio di niente, come cantò per primo il conte di Poitiers, il Trovatore. L'amore è sempre insoddisfatto, e non perché la persona amata ci sia negata, ma perché è desiderio, domanda e, perciò, ancora, ancora... in cerca di quella linea – linea di pampa o linea d'oceano – che segna il confine fra l'al di qua di Francesca e l'al di là di Beatrice.

#### 8. «Tutta tua vision fa manifesta»

Quest'anno ricorre il settimo centenario della morte di Dante. Il programma delle celebrazioni, iniziate nello scorso settembre a Ravenna, include una quantità di iniziative: convegni, spettacoli, recital, concerti, mostre, filmati, libri. Tanti eventi diversi, perché diverso fu anche Dante. Così diverso, anzi, da condizionarne la ricezione nel corso dei secoli. Ogni età, si sa, ha avuto il suo Dante: il poeta-filosofo degli umanisti non è il «Ghibellin fuggiasco» dei romantici o il «Dante segreto» dei simbolisti o il «Dante reazionario» della neoavanguardia o il «Dante digitale» della Columbia University. Anche la vulgata del poeta, che volge corrucciato le spalle al mondo, così com'è raffigurato nel marmo fiorentino di E. Pazzi, è figlia del suo tempo, dettata dallo stesso idealismo patriottico che promosse il restauro dell'affresco scoperto al Bargello e identificato con quello presunto di Giotto<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> J. Baños Orellana, *La novela de Lacan*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2014, pp. 207-27. Le due dediche, assieme a tante altre di P. Valéry, A. Camus, A. Malraux, etc., sono riprodotte nel catalogo bilingue della mostra allestita presso la «Maison de l'Amérique latine» a Parigi, *Victoria Ocampo y Francia: literatura y otras pasiones*, a cura di E. Montequin, UNESCO-Villa Ocampo, Buenos Aires 2014.

<sup>60</sup> Cfr. S. Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Salerno, Roma 2017, pp. 338-76; S. Diacciati, *L'immagine di Dante nel Palazzo del Bargello*, in *Archivio storico italiano*, Olschki, Firenze 2020, pp. 3-24. Il ritratto del Bargello fu riscoperto nel 1840 sotto l'imbiancatura della Cappella della Maddalena, identificato con quello di Dante, restaurato in maniera discutibile e celebrato con grande fervore patriottico, per cui cfr. P.L. Vercesi, *Il naso di Dante*, Vicenza 2018.

Questa è l'immagine di Dante con cui anche Victoria si trovò a confrontarsi, ai suoi tempi, in un Paese di forte immigrazione come l'Argentina. Per la maggioranza degli italiani, che formavano la colonia più numerosa, il solo nome del poeta significava patriottismo, nazionalismo. Dal 1896 data la fondazione dell'"Associazione Dante Alighieri" di Buenos Aires, che si assunse il compito di mantenere vivi il sentimento di italianità e la conoscenza della lingua di Dante. Negli stessi anni in cui Victoria scrisse il suo saggio, fu costruito il "Palazzo Barolo", un capolavoro dell'architettura esoterica latino-americana, che nella struttura architettonica, nell'altezza, nel numero dei piani, delle volte e degli ascensori, nello stesso apparato decorativo, riproduce il poema dantesco<sup>61</sup>.

Liberale, progressista, Victoria remò sempre «contro vento e marea». Anche il suo dantismo fu controcorrente: per nulla interessata al *côté* storico-ideologico del poema, preferì puntare sulla sua attualità. Fin dal suo primo approccio a Dante, quando la sua curiosità infantile fu attratta dalle illustrazioni di Gustave Doré, il poeta fu per lei un compagno per le domeniche di pioggia. Da adolescente credette di trovare nei suoi versi una rivelazione di sé stessa e fu empatia. Da compagno passò ad essere un «fratello», un «contemporaneo» con un'anima imparentata alla sua. Come scrive all'inizio del suo saggio:

Avevo appena compiuto sedici anni quando la mia professoressa di italiano mi fece leggere alcuni passi dell'*Inferno*. L'impressione causatami dalla lettura è comparabile solo a quella provata, da piccolissima, la prima volta che feci il bagno nel mare e fui avvolta e rovesciata sulla sabbia dall'impeto di un'onda. Ricevetti in tutto il mio essere il battesimo di quelle *parole di color oscuro*, come tanto bene dice lo stesso poeta, e uscii barcollante da quell'immersione con le labbra sature di un gusto amaro<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Su questo palazzo, opera dell'eccentrico architetto italiano Mario Palanti (1885-1979), cfr. M. Coelho e E. Oliva, C. Elgue-Martini e R. Ventura-Piselli in *Dante en América Latina*, atti del convegno al cuid. de N. Bottiglieri y T. Colque, Cassino 2007, pp. 451-468, 491-503 e 835-858. Sulla presenza di Dante nella cultura sudamericana, cfr. V. Cervera Salinas, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid 2006.

<sup>62</sup> Ocampo 1983, p. 34. Lo stesso ripeté nel discorso pronunciato, il 23 giugno 1977, in occasione della sua nomina a membro dell'Academia Argentina de Letras: «Io mi affacciavo con fervore al mondo che un temperamento affine al mio (sottolineo "temperamento") scopriva nelle profondità del suo essere. Anch'io ero smarrita nella selva. In Dante avevo incontrato quello che il mio equilibrio esigevo: un poeta preoccupato delle leggi e del significato della vita, in altre parole un poeta filosofo.» (V. Ocampo, *Motu proprio*, «Revista de la Universidad de México», 12, 1977, p. 26)

Quando Victoria si trasferì con la sua famiglia a Parigi, dove poté seguire alcuni corsi alla Sorbona, le lezioni su Dante di H. Hauvette la incoraggiarono a cercare nel suo poema l'uomo appassionato, dotato di un'immaginazione ardente e preoccupato del significato della vita:

Oggi Hauvette ha concluso il suo corso su *La Divina Commedia*. Che pena! Mi sembra che i versi di Dante che ho appena citato si dirigano a me. L'anima di Dante è parente della mia. Mi sento piena di talento, d'intelligenza, di amore che vorrei comunicare. Sono nata per grandi cose e le farò<sup>63</sup>.

I versi a cui Victoria rinvia in questo passo sono quelli di Cacciaguیدا, quando nel *Paradiso* svela al suo discendente il senso della sua missione e lo sprona ad essere amico del vero: «Ma nondimen, rimossa ogni menzogna, tutta tua vision fa manifesta» (*Par.* XVII, 127-128). Nata per grandi cose in un Paese che la voleva relegata dentro le mura domestiche, Victoria sentì questi versi come diretti a lei. Li giudicò così belli e di «vital nutrimento» da riportarli quasi per intero nel suo saggio e citarli in tante altre occasioni per definire la sua missione di intellettuale e di donna<sup>64</sup>. La sua stessa *Autobiografia* è costruita, sul modello della *Commedia*, come un viaggio di formazione: dall'atmosfera di angustia e smarrimento di *Arcipelago* all'amore-passione del terzo tomo, alla svolta (*viraje*) purgatoriale del quarto, all'amore per il sapere dell'editrice di «Sur» impegnata a far conoscere tutte le verità, anche quelle più scomode.

Nel suo saggio dantesco, pur convenendo sull'«anima turbolenta dell'Alighieri» la cui «collera oltrepassava i limiti della giusta indignazione ogni volta che si toccavano le idee a lui care», Victoria ci consegna il ritratto di un trovatore, anzi del più ispirato dei trovatori del Medioevo, che seppe cantare l'amore senza condannare la donna a quella invisibilità che Ortega y Gasset

<sup>63</sup> *Autobiografia* II, p. 133.

<sup>64</sup> Così fece anche nel citato discorso d'ingresso all'Academia Argentina. Come ha scritto Bravo Herrera: «Si tratta di un'enunciazione etico-politica che conferisce un nuovo ruolo alla donna e alla cultura americana, vincolandola con la cultura occidentale. L'identificazione con Dante nella sua missione poetica ed etica non si limita, pertanto, al suo lavoro intellettuale, ma comprende il suo ruolo nello scenario storico del Paese, come voce che non può né deve fare silenzio. L'esilio, i contrasti politici, le differenze ideologiche, le sventure a cui si deve sopravvivere, sono sottese all'identificazione con Dante, nel vaticinio di Cacciaguیدا, e proiettano una linea etico-politica che sostiene, per V. Ocampo, la sua attività di intellettuale. È l'enunciazione di un programma che definisce tanto la linea della rivista *Sur* come l'attività dell'intellettuale e della donna situati in un "esilio" geopolitico, in una periferia che deve trasformarsi in centro di azione e produzione.» (F.E. Bravo Herrera, *Victoria Ocampo, lectora de Dante*, «Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras», XXVIII, 36, 2016, pp. 157-158).



voleva anche per lei. «Amor mi mosse che mi fa parlare»: queste parole di Beatrice, trascritte nel suo libro a guisa di prefazione, riassumono il senso di un poema ispirato dall'amore, non dall'odio, come le disse Mussolini quando lo intervistò e gli fece omaggio del suo libro<sup>65</sup>. Per quella sovrapposizione di letteratura e vita, tipica del suo modo di essere, Victoria le attribuì a sé stessa come autrice di un libro che, nato come *Baedeker*, si trasformò via via, attraverso il suo vissuto di adultera, nella prima delle sue confidenze-confessioni. Ángel Estrada, uno dei due scrittori a cui sottopose il manoscritto, le raccomandò prudenza. Ciò che ne sconsigliava la pubblicazione, le disse, non era il suo modo di leggere Dante, bensì «la forma troppo personale, *assolutamente diretta*». E aggiunse:

Quando le donne cominciarono ad andare mezzo svestite ai teatri e ai balli, tutti gridavano; adesso si grida di meno e chi grida deve gridare contro l'intera società. Si tratta di uno *stato del corpo* generalizzato. Ma Lei è l'unica innovatrice che dà del tu agli stilisti spirituali e, così isolata, offrirà *uno stato dell'anima*<sup>66</sup>.

Attraverso il raffronto con il mondo della moda, e la sottesa condanna dell'intimismo femminile, Estrada cercò di mettere in guardia l'autrice dall'eccesso di protagonismo, che, a suo dire, inficiava il libro e, mescolando irrualmente commento e autobiografia, letteratura e sessualità, infrangeva le regole del genere. Senonché il proposito dell'autrice fu precisamente quello di rendere manifesta la sua visione usando il testo di Dante con ostentata disinvoltura<sup>67</sup>. E questo, come il suo conterraneo aveva previsto,

<sup>65</sup> Come riferì nel suo libro *Domingos en Hyde Park*, nel settembre del 1934 la scrittrice fu invitata in Italia dall'Istituto Interuniversitario Italiano per un ciclo di conferenze. Nonostante il suo dichiarato antifascismo, il 24 settembre fu ricevuta in udienza privata da Mussolini. L'intervista si concentrò sul ruolo della donna nel fascismo e su Dante. Dopo aver letto la dedica del libro, il Duce le disse: «Lei crede che Dante abbia scritto la *Commedia* a causa di Beatrice? No, quello che ispirò Dante è l'odio per Firenze.» (V. Ocampo, *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires 2010, p. 100).

<sup>66</sup> *Autobiografía* III, p. 106. Sulla marginalizzazione della scrittura femminile nell'Argentina dell'epoca cfr. D. Muschietti, *Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor*, «Nuevo Texto Crítico», II, 4, 1989, pp. 79-102.

<sup>67</sup> Così I. Bordelois, *Villa Ocampo. Escenario de cultura*, Buenos Aires 2006, p. 10. Nella sua testimonianza inclusa nel citato volume di *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, la filosofa M. Zambrano parlò di una scrittrice che già nel suo primo libro mostrava di vivere nella pienezza di una femminilità senza rinunce. Al contrario, secondo G. Mistral, Victoria non riuscì a fare tutto quello che poteva e doveva per esprimere «la sua magnifica femminilità». E questo perché «non è possibile toccare neanche un dito di Dante senza che ci venga addosso una montagna di bibliografia» (G. Mistral, *Victoria Ocampo*, in R.E. Scarpa, *Gabriela piensa en...*, Santiago de Chile 1978, p. 52).

non le venne perdonato. Come un parafulmine attirò su di sé una quantità di critiche<sup>68</sup>. Anche gli intellettuali più aperti al cambiamento recensirono il suo libro come «uno scrigno d'intimismo» assegnandolo per ciò stesso al genere femminile, ovvero al mondo della natura<sup>69</sup>. Anni dopo, sulle pagine di «Contorno», rivista degli intellettuali di sinistra, una donna di origini italiane, Adelaide Gigli, diede forma a quel ritratto della letterata senza opera che divenne un luogo comune negli studi ocampiani. «V.O. è tutta nei suoi ricordi, nelle sue citazioni. Non c'è letteratura, c'è Vittoria Ocampo. È che V.O. è condannata ad ammirare, a identificarsi»<sup>70</sup>. La critica dantesca preferì ignorarla. Nella patria di Dante, a cento anni dalla sua scrittura, il «compito» di questa «scolaria à la recherche de son âme» aspetta ancora di essere pubblicato. Nemmeno l'occasione del centenario, in tempi di letture *gender*, è servita a renderle giustizia. Ma gli anniversari, si sa, celebrano più che altro se stessi, poco servono alla memoria, raramente alle riparazioni.

<sup>68</sup> Secondo A. Bioy Casares, anche Borges fu molto critico, ma per ragioni attinenti alla sua concezione della lettura. Così lo scrittore riferì l'aneddoto in una nota del 13 gennaio 1948: «Borges mi dice che ha letto *Da Francesca a Beatrice* e l'epilogo di Ortega y Gasset e che entrambi sono una sconcezza. Naturalmente Vittoria e Ortega, dice, sostengono che non si può leggere Dante, perché i commentatori si interpongono fra lui e noi: le note impediscono la lettura. Ma che altro ha fatto Vittoria se non un altro commento? Forse le biografie e i saggi sostituiscono i classici; forse le note sono indispensabili.» (*Borges*, a cura di D. Martino, Buenos Aires 2006, pp. 33-34). Come un'indiretta risposta all'obiezione di Borges può essere letto questo passo della citata conferenza del 1957: «Come si contraddice – forse penserete – questa persona! Da una parte crede che una preparazione non sia indispensabile per avvicinarsi a Dante, dall'altra si mette a commentare la *Divina Commedia* col pretesto di invitarci alla lettura. Il fatto è che a volte una citazione, un'osservazione critica, un saggio entusiasta possono essere *l'accidente* che risveglia la nostra curiosità o il nostro interesse.» Sui rapporti fra V.O., suo cognato e Borges, cfr. M. Enríquez, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona 2018, p. 31 ss.; B. Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires 2007b, p. 141.

<sup>69</sup> «Un ritorno al classicismo? Nessun libro è più naturale e meno ridicibile agli 'ismi' di questo. Victoria Ocampo è una scrittrice per natura, che non ha officiato nel coro delle scuole»: così si espresse sulla rivista «Proa» A. Brandán Caraffa, un esponente del movimento d'avanguardia dell'ultraismo, per cui cfr. B. Sarlo, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 2003, p. 70 ss.

<sup>70</sup> A. Gigli, *Victoria Ocampo: V.O.*, in Id., *Todo contorno. Textos de la revista Contorno, Centro y otras*, a cura di I. Viñas, edición digital, Buenos Aires 2020, p. 49 ss. La critica, nata a Recanati come il celebre tenore Beniamino Gigli, arrivò in Argentina nel 1931. Femminista, combattiva, dopo la laurea incominciò a scrivere articoli su «Contorno». A dire del suo fondatore, I. Viñas, fu «una ragazza che diceva frasi arrischiate e te le diceva in faccia come se tirasse delle bombe». Nell'articolo su Victoria Ocampo del 1954 criticò il suo snobismo privo di vita spirituale, coinvolgendo nella sua critica anche il progetto culturale di «Sur». Dopo una vita molto avventurosa la Gigli ritornò a Recanati, dove morì nel 2010.

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143