

«Donne ch'avete intelletto»: dantiste del XX secolo

GAIA TOMAZZOLI

Università La Sapienza di Roma

gaia.tomazzoli@uniroma1.it

RIASSUNTO:

L'articolo ha l'obiettivo di riflettere sugli sviluppi e sulla ricezione novecentesca della critica dantesca praticata dalle donne, a partire dai due casi studio di Victoria Ocampo e Irma Brandeis. Nella prima parte introduco la figura di Victoria Ocampo e mi soffermo sui suoi contributi danteschi e sulla loro fortuna; nella seconda parte riservo lo stesso trattamento a Irma Brandeis e ai suoi studi. Nella parte finale dell'articolo individuo gli aspetti più notevoli e le caratteristiche comuni ai loro scritti, e le analizzo alla luce delle riflessioni delle due autrici sul rapporto del genere con la lettura e con la scrittura.

PAROLE CHIAVE: storia della critica letteraria; studi di genere; Victoria Ocampo; Irma Brandeis; dantismo del XX secolo.

ABSTRACT:

This article aims at addressing 20th century female Dante criticism and its reception, and it does so through two case studies, namely those of Victoria Ocampo and Irma Brandeis. First, I introduce Victoria Ocampo, with particular emphasis on the works she devoted to Dante and to their fortune; then, I proceed in the same way with respect to Irma Brandeis and her scholarship. Finally, I highlight some remarkable and shared features of their work, and I analyze them

in light of how they conceived the relationship between gender on the one hand, and reading and writing on the other hand.

KEYWORDS: history of literary criticism; gender studies; Victoria Ocampo; Irma Brandeis; 20th century Dante studies.

A Valentina

Y si, como usted espera, Virginia, todo esfuerzo, por oscuro que sea, es convergente y apresura el nacimiento de una forma de expresión que todavía no ha encontrado una temperatura propicia a su necesidad de florecer, vaya mi esfuerzo a sumarse al de tantas mujeres, desconocidas o célebres, como en el mundo han trabajado.

Victoria Ocampo, *Carta a Virginia Woolf*

1. DI DANTISTI E DANTISTE

Nelle fluviali celebrazioni del 2021, in cui molta attenzione è stata dedicata anche alla ricezione critica dell'opera dantesca, mi è sembrato necessario dare spazio anche a una categoria di interpreti di Dante troppo spesso trascurata, quando non apertamente dileggiata o sminuita: le donne. Nell'anno del centenario il termine 'dantista' ha conosciuto una diffusione del tutto inedita, ma si trova attestato, con il significato di 'studioso' o 'amico di Dante', già pochi anni dopo la morte di Dante, nel commento di Guglielmo Maramauro e nel sonetto *Vostro sì pio officio offerto a Dante*, composto probabilmente negli anni '50 del Trecento e tràdito dal codice Oxford, Bodl., Canon. ital. 97 (Bellomo 1999). Di questo appellativo si sono fregiati in molti. Se digitiamo su un qualunque motore di ricerca la stringa 'una dantista', invece, ci imbattiamo molto spesso in

una modesta ammissione, pronunciata da più voci: «non sono una dantista». Le poche occorrenze positive della stringa riguardano principalmente tre nomi: Irma Brandeis – chiamata in causa quasi esclusivamente in relazione alla vicenda sentimentale che la legò a Montale –, Anna Maria Chiavacci Leonardi e Maria Corti; tra le persone viventi o recentemente scomparse qualche menzione è riservata a Teodolinda Barolini e alla scrittrice Bianca Garavelli. Se cerchiamo il termine ‘dantista’ nella Bibliografia della Società Dantesca Italiana otteniamo 122 risultati, tutti dedicati a studi su specifici esegeti di genere maschile: nessun risultato si riferisce a una donna.

Eppure l’opera di Dante è stata letta da un pubblico femminile fin dai primissimi anni della sua diffusione: dalle lettrici a cui fa appello la lirica due-trecentesca (Lombardi 2018) alla variegata *female readership* dell’Inghilterra vittoriana (Coluzzi 2021), passando per la celeberrima Christine de Pizan. Negli ultimi 150 anni su Dante si sono affaticate, con studi che hanno avuto scarsa eco, Vincenzina Inguagiato, che nei primi anni del Novecento pubblicava sul «Giornale dantesco», e Cordula Poletti, che nel 1920 tenne una *lectura Dantis* alla Biblioteca Classense di Ravenna; all’estero Mary Acworth Evershed, brillante astronoma inglese, pubblicò un libro su Dante e l’astronomia nel 1914 (Acworth Evershed 1914), mentre nel 1929 Helen Flanders Dunbar scrisse *Symbolism in Medieval Thought and Its Consummation in the “Divine Comedy”* per la Yale University Press; nemmeno queste straordinarie studiose hanno meritato l’appellativo di ‘dantiste’, ma al massimo quello di ‘lettrici’. Hanno avuto una sorte leggermente migliore traduttrici come Dorothy Sayers e Jacqueline Risset, probabilmente perché la traduzione è stata a lungo percepita come attività ancillare rispetto alla critica letteraria vera e propria.

Vorrei perciò tentare una riflessione sulla delegittimazione ed esclusione dal canone di cui sono state oggetto le donne che hanno studiato Dante e scritto sulla sua opera, e vorrei cominciare a farlo presentando due figure per altri versi molto note, ma i cui lavori danteschi sono stati letti poco e male: Victoria Ocampo e Irma Brandeis. Ci sono diverse ragioni per cui ho scelto di occuparmi proprio di loro: innanzi tutto perché la loro

eccentricità rispetto al canone degli studi danteschi è doppia, in quanto donne e in quanto abitanti del Nuovo Mondo;¹ in secondo luogo perché la loro attività critica è legata ai due centenari danteschi del secolo scorso, il 1921 e il 1965, e questo può aiutarci a riflettere anche sul senso delle celebrazioni del 2021. Infine, e più in generale, perché non si tratta di due sconosciute, bensì di due donne di cui sappiamo molto, ma che sono note per lo più in una prospettiva subordinata: sono infatti note in quanto mecenati o muse, e dunque come figure di sostegno rispetto a un'attività creativa e critica intesa comunque come eminentemente maschile.

Nelle pagine che seguono, mi concentrerò dapprima sulla figura di Victoria Ocampo, riassumendo gli elementi salienti della sua vita e soffermandomi sul saggio dantesco che ha pubblicato nel 1921 e sui suoi contesti di produzione e ricezione; farò poi lo stesso con Irma Brandeis e con il suo volume del 1960. Nella parte finale ripercorrerò alcune delle riflessioni di entrambe sul loro rapporto tra genere, lettura e scrittura.

2. VITA DI VICTORIA OCAMPO

Victoria Ocampo nasce il 7 aprile 1890 a Buenos Aires, in una famiglia della più antica, potente e opulenta aristocrazia argentina; prima di sei figlie, cresce in un ambiente profondamente tradizionalista e patriarcale.² Nel 1896, a soli sei anni, Ocampo tiene un diario, conosce il francese e l'inglese meglio del castigliano grazie alle sue istitutrici madrelingua, e fa il suo primo viaggio in Europa. Dopo un'adolescenza nutrita di letture proibite e di grandi passioni soffocate – su tutte la recitazione –, e frustrata dagli infiniti divieti che le rigidissime convenienze sociali le impongono, nel 1912 accetta di sposarsi, nella speranza che la nuova

¹ Sull'intersezione tra prospettiva femminista e prospettiva post-coloniale nel pensiero di Ocampo vd. Salomone 2006.

² La biografia di Ocampo è al centro di diversi studi; per scrivere queste pagine ho consultato Meyer 1981, Matamoro 1986, Ayerza de Castilho e Felgine 1990, Vázquez 1991, Steiner 1999, oltre naturalmente alla sua autobiografia.

condizione le garantisca più libertà. Invece il matrimonio si rivela fin da subito infelice, il marito possessivo, bigotto e violento, e già durante la luna di miele Ocampo si innamora di un altro uomo: Julián Martínez, cugino di suo marito e avvenente avvocato con la fama di seduttore; la loro relazione clandestina durerà per oltre dieci anni, destando scandalo a Buenos Aires, e la porterà infine a separarsi dal marito.

Finalmente libera, Victoria Ocampo investe tutte le sue energie in quella che fin da giovane è la sua più grande passione, ossia partecipare a quella vita culturale che la sua posizione di donna vorrebbe precluderle, e si circonda di artisti e intellettuali: saranno suoi amici – e spesso ammiratori, talvolta amanti – Ortega y Gasset, Pierre Drieu la Rochelle, Roger Caillois, Tagore, Borges, Le Corbusier, Waldo Frank, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Gabriela Mistral. Nel 1931, dopo lunga riflessione e con il sostegno dei molti intellettuali europei e americani con cui è in contatto, Ocampo fonda «SUR», rivista trimestrale di letteratura e cultura che nasce con l'ambizione di fare da ponte tra Vecchio e Nuovo Mondo; «SUR» sarà pubblicata per 45 anni e avrà un impatto incommensurabile sulla cultura sudamericana, finalmente proiettata sulla scena mondiale.

Oltre al suo fondamentale contributo di animatrice culturale, Victoria Ocampo ha scritto moltissimo: mai opere di *fiction*, ma testi per lo più appartenenti a quella categoria che oggi chiamiamo *personal essay* (Meyer 1995). I suoi scritti confluiscono nei dieci volumi dei *Testimonios* – raccolte di brevi saggi pubblicati nel corso dei decenni e dedicati a un vastissimo spettro di argomenti, ma accomunati dall'esigenza di intrecciare l'auto-esame con la testimonianza sulla realtà del suo tempo (Arambel Guiñazú 1995: 125) – e nella sua *Autobiografía* in sei volumi, pubblicata, per sua volontà, postuma; numerose anche le traduzioni, quasi tutte pubblicate per «SUR», e che includono Faulkner, Camus, Graham Greene, T. E. Lawrence, Dylan Thomas.

3. TROVARE UNA VOCE: *BABEL*

Le prime pubblicazioni di Victoria Ocampo, però, sono dantesche. Tra il 1908 e il 1910, durante un lungo soggiorno a Parigi, Ocampo ottiene, a condizione di essere accompagnata, il permesso di assistere a diversi corsi alla Sorbonne e al Collège de France: alla Sorbonne frequenta lezioni dedicate alla letteratura greca, alla storia orientale, a Dante, alla filosofia di Nietzsche, alla grammatica francese, mentre al Collège de France segue i seminari di filosofia di Bergson e un corso di Henri Hauvette su Dante, destinato a influenzarla in maniera profonda. Decisivo sarà anche il rapporto con Julián Martínez, che da un lato la sostiene e la incoraggia a scrivere, dall'altro è preda di furiose gelosie, che gettano Ocampo nella disperazione più cupa; l'amore-passione genera in entrambi tormenti implacabili, esacerbati dalle regole di una società che impedisce loro di avere un figlio e di mostrarsi insieme. «En esa crisis – racconta Ocampo nella sua autobiografia – me puse de nuevo, buscándole explicación a mi drama, a releer *La Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto allí algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo» (Ocampo 1981: 94). In questo quadro Victoria Ocampo matura la convinzione che il poema dantesco serva, come lo stesso Dante dichiara nell'epistola a Cangrande, a guidare l'uomo dalla miseria alla gioia, dall'amore-passione all'amore puro, dall'amore-oro, che diminuisce se distribuito, all'amore-luce, che non si disperde mai.

Nel 1920 questa lettura del testo dantesco prende forma nel primo testo pubblicato da Ocampo, un breve articolo scritto in francese e intitolato *Babel*, apparso su «La Nación», quotidiano argentino conservatore e cattolico.³ L'articolo prende le mosse da una citazione di Pascal sull'irriducibile diversità delle esperienze umane, e riflette sull'episodio biblico della torre di Babele e sul concetto di uguaglianza. L'ipotesi di Ocampo

³ Leggo l'articolo in Béhar 2021: 103-108, che riproduce l'originale francese; una traduzione spagnola è stata ripubblicata dall'autrice stessa in Ocampo 1935: 43-53.

è che Dio, in un eccesso di severità, abbia confuso le lingue solo nella percezione dei parlanti, non nella fenomenologia della parola; per questo gli uomini non si capiscono sul significato di una parola che pure è sulla bocca di tutti, ossia *égalité*. L'uguaglianza, per l'autrice, è inseparabile dall'ingiustizia; per dimostrare questo apparente paradosso Ocampo analizza il brano purgatoriale in cui Virgilio spiega a Dante che la sua capacità di sostenere la vista dell'angelo guardiano è proporzionata alla disposizione che la natura ha concesso a Dante: «quanto natura a sentir ti dispuose» (*Pg XV 33*). Agli occhi dell'autrice, il testo dantesco rivela così una grande verità e svela il segreto della felicità: ciascuno può contenere solo la felicità che le proprie capacità gli consentono di raggiungere, ed è perciò inutile sia comparare la propria realizzazione a quella altrui, sia pretendere di elevarsi al di sopra della soddisfazione che a ciascuno è propria; per questo la giustizia può affermarsi solo nella disuguaglianza.

La tesi è chiaramente elitista, ma il tono leggero e la forte presenza della prima persona, con le sue idiosincrasie esibite e con il suo spensierato relativismo, porta Ocampo a negare la possibilità di un'utopia egualitaria, di una verità oggettiva e di un linguaggio proprio e univoco, e le permette di riaffermare una sorta di individualistico pensiero della differenza, in cui difendere la propria marginalità ed eccentricità rispetto al resto della società e ritagliarsi così un suo spazio e una sua voce (Arambel Guiñazú 1995). Questo esordio segna un vero e proprio ingresso nel mondo delle lettere: Ocampo comincia a collaborare con «La Nación», massimo onore nel *milieu* dell'*intelligencija* argentina, anche se inizialmente in incognito; quando la famiglia lo scopre, le reazioni sono di sconcerto e preoccupazione: è inconcepibile che una donna possa lavorare (solo nel 1926 verrà approvata una legge che permetterà alle donne sposate di esercitare una professione, di disporre liberamente del proprio stipendio e di stipulare accordi finanziari e contratti senza l'autorizzazione del marito), e a maggior ragione che possa scrivere saggi e articoli d'opinione.

4. UNA LETTURA PERSONALE E APPASSIONATA: *DE FRANCESCA À BÉATRICE*

L'anno dopo è il 1921: il mondo intero è attraversato dalle celebrazioni per il seicentenario della morte di Dante. Ocampo, stimolata dalle grandi commemorazioni parigine, porta a maturazione le sue riflessioni dantesche e scrive in francese il suo primo saggio vero e proprio, intitolato *De Francesca à Béatrice: à travers la "Divine Comédie"*. Il suo è un Dante francese, letto con traduzioni e commenti francesi e mediato, nei rari casi in cui è mediato, soprattutto da critici francesi, e principalmente da Hauvette e Paul Claudel, la cui *Ode jubilatoire* sarà tradotta da Ocampo in spagnolo decenni dopo – ultima fatica di cui non vide i frutti, ma in cui ancora è presente il ricordo del saggio scritto decenni prima, e qui liquidato con una certa civetteria come un balbettio di scolara sui sentimenti risvegliati in lei dalla lettura di Dante.⁴

La prefazione dichiara in maniera assai esplicita la postura di Ocampo: mentre il mondo si appresta a celebrare il centenario dantesco, «nous tous, qui depuis de longues années, avons fait l'hommage de notre grande amour au *gran padre Aligher*, sommes, pour ainsi dire, retenus près de lui par un pan de notre âme et que tous, humbles ou puissants de la Terre, éprouvons le besoin de répéter son nom avec gratitude» (Ocampo 2021: 11). Con queste parole non solo Ocampo si accredita come lettrice di lungo corso della *Commedia* e come membro a tutti gli effetti di una comunità di intellettuali intenti a festeggiare la ricorrenza dantesca ('nous tous'),⁵ ma istituisce un paragone tutto sommato audace tra la propria gra-

⁴ La stessa dichiarazione («soy una eterna alumna») accompagna la rivendicazione del valore pedagogico dei suoi scritti, che Ocampo, in occasione del discorso di ringraziamento per l'ammissione all'Accademia Argentina, presenta come pensati non per sorprendere, ma per spiegare, e per questo pieni di «vérités premières» (Ocampo 1977: 26).

⁵ Ocampo aveva effettivamente partecipato alle solenni celebrazioni che si erano tenute alla Sorbonne, come dimostrano le citazioni riportate nella sua introduzione (Ocampo 2021: 13-14).

titudine verso Dante e quella che il poeta stesso mostra nei confronti del proprio maestro Brunetto Latini.

Questa lettura ispirata da amore e gratitudine si scontra però, come aggiunge subito Ocampo, con gli autoritari commentatori della *Commedia*, che vorrebbero imporre la loro interpretazione – erudita, misterica e aggressiva –, e che invece non fanno altro che sviare i lettori e impedire loro di godere della propria esperienza di lettura. Citando Croce, Ocampo non solo smaschera il fanatismo dei “dantisti” diventati “dantomani”, ma professa la necessità «di rimuovere alquanto l’ingombro dell’ordinaria letteratura dantesca e riportare gli sguardi verso ciò che è proprio ed essenziale nell’opera di Dante» (Croce 1921: avvertenza). Sembrerebbe, dunque, che Ocampo rifiuti l’appellativo di dantista per rivendicare una lettura all’insegna dell’amore e di un’esperienza personale appassionata e immediata.⁶

Questa “personale Baedeker” in cui l’autrice, con un tono personale e appassionato, presenta personaggi, legge terzine cariche di *pathos* e riassume gli episodi che più le interessano è divisa in tre parti corrispondenti alle tre cantiche sul modello, ancora una volta, del saggio di Croce. Dante è, agli occhi di Ocampo, un poeta filosofo che si interessa alle leggi e al significato della vita e che esplora tutto lo spettro delle emozioni umane; la costruzione oltremondana della *Commedia* è perciò ai suoi occhi soprattutto una trasfigurazione delle nostre esperienze esistenziali. Per questo il suo procedere argomentativo è più sintetico e impressionistico di quello di Croce, sebbene non manchino riferimenti piuttosto puntuali a fonti dantesche (Gregorio Magno, Agostino d’Ippona, Tommaso

⁶ Questa modalità di lettura per così dire luterana non si limitava, del resto, al testo di Dante, se altrove Ocampo scrive: «je suis de ceux qui tiennent en aversion tout ce qui n’est pas contact immédiat et virginal avec un auteur. Il me faut entamer un dialogue avec lui seul, sans tiers qui nous présente tout en imposant sa propre présence, expliquant pourquoi ce dialogue me convient et comment je dois m’y préparer pour en tirer le meilleur parti» (la citazione è tratta dall’articolo *En el día de Unamuno*, ripubblicato nei *Testimonios*, ma la leggo – in traduzione francese – nella prefazione di Victoria Liendo a Ocampo 2021: 6).

d'Aquino, Bonaventura da Bagnoregio) e a commentatori (Ozanam, Scartazzini, Tommaseo o la traduttrice Louise Espinasse-Mongenot),⁷ che si alternano a divagazioni letterarie (in cui sono evocati Pascal, Shakespeare e Oscar Wilde) e a commosse riflessioni sulla condizione umana.

Riassumendo l'idea portante del saggio, se inferno e purgatorio non sono altro che due modi diversi di soffrire le conseguenze di un eccesso e di comprenderlo, il paradiso è la vittoria di un amore trasformatore e dello spirito sulla carne, il trionfo del Bene distribuito secondo le capacità di ciascuno, nell'imperscrutabile giustizia divina. Come si evince già dal titolo, un interesse dominante viene dedicato al tema dell'amore, e in particolare all'episodio di Paolo e Francesca – ed è facile intuire le risonanze che l'episodio poteva avere con la vita di Ocampo, come dimostrano peraltro diversi passaggi della sua *Autobiografía* in cui la relazione con Julián Martínez viene proiettata sullo sfondo dell'episodio infernale (Pelossi 2010; Arqués 2012); ma ricevono particolare rilievo anche le figure di Beatrice e di Cunizza, che consolidano il discorso di Ocampo sull'amore e sulla sua dialettica tra corpo e anima, peccato e beatitudine. Le parole di Francesca sono la chiave a cui torna circolarmente anche il discorso su Beatrice: il tormento della lussuriosa non è attenuato dall'essere in compagnia dell'uomo amato, ma è anzi reso più crudele da questa imperfetta fusione che li rende ciechi e sordi l'uno all'altro; allo stesso modo, in questa vita molti viaggiano in compagnia ma isolati, avvolti da una felicità apparente che cela il supplizio della passione fisica. Questa concezione dell'amore assume venature mistiche pronunciate, non connotate in senso strettamente cattolico ma ancorate a una dimensione psicologica e spirituale.

5. STRONCATURE E GALANTERIE

Nello stesso 1921 Ocampo chiede a Paul Groussac, allora direttore della Biblioteca Nazionale di Buenos Aires e celebre erudito, di leggere

⁷ Sulle traduzioni e i commenti consultati da Ocampo si possono leggere le note di Roland Béhar a Ocampo 2021.

il libretto; Groussac risponde con un giudizio perentorio e brutale: il saggio non merita di essere pubblicato perché è colmo di pedanteria e di ignoranza, e l'autrice farebbe meglio, se proprio il demone letterario la possiede, a dedicarsi a un tema più alla sua portata, più personale – ignorando che per lei non c'era niente di più personale.⁸ Questo piccolo libro di omaggio a Dante che parla così tanto di lei è troppo importante perché Victoria Ocampo si faccia scoraggiare da Groussac; per questo continua a lavorare sul testo, che però rimane inedito ancora per qualche anno: solo nel 1924 viene pubblicato in traduzione spagnola grazie all'intervento di José Ortega y Gasset. Ortega desiderava riconquistare l'amicizia di Ocampo, che aveva smesso di rispondere alle sue lettere perché offesa da un suo giudizio negativo nei confronti di Julián Martínez. Nel pubblicare a sorpresa il volume, Ortega aggiunge un epilogo in forma di lettera a Victoria Ocampo, che costituisce il nucleo di quella riflessione sull'amore che il filosofo andrà sviluppando negli anni successivi.⁹

In questo epilogo, con tono galante ma con una buona dose di paternalismo, Ortega elogia il saggio di Ocampo, ma soprattutto lo prende come spunto per riproporre la propria riflessione sui ruoli di genere, convinto che la storia del sentimento maschile nei confronti delle donne non sia ancora stata esplorata. La storia, secondo il filosofo, segue dei cicli sessuali, per cui a epoche in cui predominano i valori maschili si susseguono epoche in cui prendono il sopravvento quelli femminili. In questo

⁸ «Afirmaba que demasiado se había ya comentado *La divina comedia*. De no aportar un dato inédito o un enfoque original, más valía dejarla en paz. Me aplicó un sinapismo cuyas virtudes revulsivas le parecieron necesarias: echó mano de la palabra “pédantesque” en francés, con sus resonancias satíricas. Me aconsejó que escribiese sobre un tema más a mi alcance, más personal [...] Quedé anonadada. ¿Algo personal? Este hombre no se daba cuenta de que nada era más personal para mí, en ese momento, que *La divina comedia*. Formaba parte de mi autoeducación» (Ocampo 1977: 26).

⁹ Oltre che nell'edizione spagnola del libro di Ocampo pubblicata nel 1924 (Ortega y Gasset 1924), l'epilogo di Ortega si può leggere in Ortega y Gasset 1939.

quadro, la grande scoperta di Dante sarebbe «la mujer como norma» (Ortega y Gasset 1924: 129): non più preda e corpo da prendere a tradimento, ma premio che si concede spontaneamente come ricompensa di un desiderio sublimato. In quest'ottica di vero e proprio evolucionismo spirituale e morale, la missione biologica della femmina (*hembra*) nella storia – ossia la natura più profonda della donna presa per sé stessa, e non in quanto madre, figlia o sorella – è quella di incantare ed elevare il maschio, selezionando il migliore ed esigendo da lui il perfezionamento di quei valori virili che lei stessa ha forgiato dentro di sé.¹⁰ In questo suo ruolo fondamentale, la donna non è passiva come spesso è stata dipinta, ma non è nemmeno attiva: si collocherà dunque nella forma intermedia dell'*essere* e del *sentire*, manifestando una superiorità lontana ed estranea; solo gli uomini, attivi nella sfera del *fare*, possiedono la conoscenza e il talento artistico, ma non aspirano ad altro che a conformarsi alla statua di uomo ideale che ogni donna porta scolpita dentro di sé.

A questo testo machista, nonché al premuroso e inatteso omaggio della pubblicazione del suo saggio, Ocampo non risponde se non a distanza di sette anni, pubblicando sul secondo numero di «SUR» una *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*. In questo testo Victoria Ocampo respinge innanzi tutto la convinzione – espressa da Ortega in uno dei brevi e rari passaggi in cui si sofferma sul saggio che sta pubblicando – che il proprio atteggiamento nei confronti dell'opera dantesca sia stato di rispetto e di repressione delle ispirazioni più personali: la sua è stata invece una lettura attiva, incentrata tanto sulla poesia della *Commedia* quanto su ciò che quella poesia faceva riecheggiare nella sua vita; più avanti, Ocampo ammetterà candidamente di aver in più punti abbando-

¹⁰ «El oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal “encanto”, “ilusión” del varón. Nada más. Pero nada menos [...]. De suerte que la mujer es mujer en la medida en que es encanto o ideal. [...] La encantadora misión de la mujer es el principio que hace posibles las restantes formas de feminidad. Si la mujer no encanta, no la elige el hombre para hacerla esposa que sea madre de hijas hermanas de sus hijos. Todo se origina en ese mágico poder de encantar» (Ortega y Gasset 1924: 144-146).

nato il rispetto per il testo di Dante per correre dietro a un'idea che la ossessionava (Ocampo 1931: 27). Anche nell'epoca incerta e di passaggio che il mondo sta vivendo, l'opera di Dante conserva per lei la sua bellezza e la sua verità, benché si tratti di una verità deformata dal nuovo contesto storico in cui la *Commedia* viene letta. Ispirata dal volume sulla conquista della felicità di Bertrand Russell e ragionando anche su *L'amante di Lady Chatterley*, Ocampo medita con il consueto andamento rapsodico e analogico sulla felicità e sui «desórdenes de amor» che la allontanano da noi: come anni dopo nella sua autobiografia, la riflessione su Dante si intreccia con quella sull'amore passionale e sulla maternità, ma non tralascia nemmeno il tema, per lei così pressante, dell'ingiustizia e della disuguaglianza. Ribaltando l'appello a riscoprire il corpo (probabilmente da leggere in chiave allusiva: Arqués 2012: 71-72) che Ortega aveva posto a chiusura del saggio, Ocampo difende invece la dimensione dell'anima e della spiritualità, senza la quale non può darsi il vero amore passionale né la visione paradisiaca: l'epoca contemporanea ha sostituito all'inferno scatenato dall'amore eroico l'inferno degli angeli neutrali, perché l'oblio dell'anima a favore del solo piacere carnale ha portato aridità e disillusione; anche il vero amore sessuale, invece, richiede la combinazione di anima e corpo, altrimenti è solo appetito.

Quello che colpisce nel leggere i due testi uno a fianco all'altro è la radicale diversità dei due approcci alla differenza di genere: Ortega costruisce il suo intero discorso sull'opposizione tra i ruoli e valori maschili e quelli femminili, mentre Ocampo, qui come altrove, si interessa a temi psicologici, etici e sociali più universali, senza voler dividere il mondo in due metà. Nella *Rama de Salzburgo*, il terzo volume della sua autobiografia incentrato sugli anni dell'amore per Julián Martínez, Ocampo si dice convinta che non ci siano differenze fisiche o intellettuali tra uomo e donna: «lo que yo sentía no me parecía depender de lo que el compañero podía revelarme. Me consideraba física e intelectualmente desarrollada igual que él (aunque diferente) desde la eternidad» (Ocampo 1981: 45).

La reazione di Ortega è del resto solo il primo episodio, nonché la dimostrazione più evidente, della condiscendenza con cui fu accolto *De*

Francesca à Béatrice, talvolta sfociata, come già nel caso di Groussac, in aperta ostilità; il libro fu però ricevuto con sempre maggiori apprezzamenti man mano che Ocampo diventava famosa e che i suoi amici si spendevano per pubblicizzare e difendere la sua opera, in modo forse non del tutto disinteressato data la sua sempre più nota munificenza. Dietro queste recensioni non di rado pretestuose o strumentali c'era probabilmente soprattutto un pregiudizio di genere: in un contesto in cui così poche donne si dedicavano a commentare Dante, la ricezione di questo testo – pubblicato infine anche in francese nel 1926, e poi ristampato per «SUR» nel 1963 in una versione “argentinizzata” dalla stessa Ocampo – è stata influenzata da paternaliste galanterie, opportunismi e irritazioni che ne hanno spesso travisato il senso. Un recensore, per esempio, scrive con violento sarcasmo: «siamo in condizioni di assicurare che, prima dell'apparizione del libro di V. O., *De Francesca à Béatrice*, Dante era già conosciuto e commentato nel mondo» (Streppone 2019: 115). Anche nelle recensioni positive – tra cui spicca, per esempio, quella di Paul Hazard – la marginalità dell'autrice in quanto donna e in quanto argentina è sempre sottolineata, anche se per corroborarne gli elogi. Per fare solo un paio di esempi, nel 1925 una recensione anonima elogia Victoria perché «no pretende escribir como hombre, y escribe lisa y llanamente como mujer» (Béhar 2021: 203); anche Melchor Fernández Almagro, storiografo e critico spagnolo, sottolinea con insistenza «l'aroma di grazia femminile» che impregna il saggio di Ocampo e che si realizza soprattutto nella preferenza accordata al tema dell'amore, e dedica ben più ampio spazio alla discussione dell'epilogo di Ortega, che reputa evidentemente il vero interlocutore dell'operazione editoriale (140). Da questi episodi di ricezione emergono chiaramente le due reazioni più tipiche alla critica femminile e femminista messe in evidenza da Culler: o si ritiene che lo sguardo maschile sia neutrale e quello femminile un mero tentativo di forzare il testo, oppure si attribuiscono alle interpretazioni maschili i caratteri di razionalità, serietà e riflessione, e viceversa si reputano quelle femminili emotive, frivole e spontanee (1982: 55-8).

6. LETTURE DI FRANCESCA, DENTRO E FUORI IL CANONE

È lecito chiedersi, dunque, se quello di Ocampo sia veramente un «viaje sentimental» tanto connotato in chiave femminile, tanto eccentrico rispetto alle letture dantesche che si leggevano in quegli anni. Lo studio dantesco più in voga in quegli anni, il già menzionato libro di Croce, parte proprio dal presupposto che lo sfaccettato universo emotivo e morale sia l'aspetto più importante del poema: come Ocampo, Croce si appella alle impressioni individuali che ciascuno riceve nel leggere la *Commedia* (Croce 1921: 56; ma già De Sanctis aveva difeso una lettura vergine e ingenua), specificando che la metodologia di lettura corretta consiste nel «leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime» (Croce 1921: 70). Le premesse metodologiche, come si vede, sono piuttosto simili, ed erano del resto assai diffuse in quella temperie culturale; l'importanza dell'operazione crociana si misura allora non solo nell'enorme spazio che ha occupato sulla scena della critica italiana lungo tutto il Novecento, ma anche in questo effetto collaterale: quello di legittimare come mai prima di allora la validità di un'interpretazione letteraria non erudita, non canonica, non istituzionale come quella delle donne non poteva che essere.

La differenza di genere che separa Croce da Ocampo produce però un'impostazione diversa: Ocampo critica gli eccessi dei commenti, ma ammette che alcuni sono indispensabili; rivendica una lettura personale, ma la presenta come appassionata guida di viaggio per lettori pigri e distratti, come itinerario possibile tra molti; talvolta si spinge fino a utilizzare Dante quasi come pretesto per parlare delle proprie idee, e viceversa si basa sulla propria vita per comprendere il poema (quella vita che è definita una «irremplaçable commentatrice des chants de la *Divine Comédie*», Ocampo 2021: 23), ma non pretende di esprimersi a nome dell'umanità intera né di introdurre in modo dogmatico una prassi inter-

pretativa. Croce, al contrario, scarta quasi in blocco la critica precedente e teorizza un vero e proprio metodo di lettura, finalmente capace di «riportare gli sguardi verso ciò che è proprio ed essenziale nell'opera di Dante» (Croce 1921: avvertenza): pur declinata in chiave estetica, si tratta di un'interpretazione normativa – che infatti è stata l'autorità da scardinare per buona parte del secolo –, che spiega come si dovrebbe leggere il testo, anziché limitarsi a esporre le riflessioni che quel testo ha sollevato in uno specifico lettore.

Ora, Croce era un modello esibito di Ocampo, nonché il più grande rappresentante di quella critica estetica che evidentemente le era congeniale; ma allargando lo sguardo ad altri più insospettabili studiosi ci rendiamo conto che ad accostarsi al testo dantesco in modo estremamente personale, ai limiti dell'idiosincrasia, non erano solo le belle e ricche ereditiere che sospiravano per le proprie vicende amorose. Un venerando e austero filologo come Ernesto Giacomo Parodi, che apriva il proprio volume con una requisitoria contro le derive estetiche e dichiarava di preferire che il suo libro «paresse noioso e solido, piuttosto che brillante e superficiale» (1921: vi-vii), riserva al personaggio di Francesca un'interpretazione che oggi ci appare tutt'altro che distaccata e ancorata al testo. Nel commentare il personaggio di Francesca l'accento torna con insistenza su una sua presunta natura quintessenzialmente femminile,¹¹ della quale viene data un'interpretazione assai faziosa. Per Parodi, infatti, Francesca è «trascinata dall'impetuoso e cieco egoismo della passione» (Parodi 1921: 69), che la porta fino a maledire il marito ancora vivo, per il quale del resto si mostra un'aperta simpatia;¹² la lettura idiosincratca del

¹¹ In questo preceduto da De Sanctis, secondo cui Francesca è la prima vera donna della nostra letteratura, e mostra tutta la sua femminilità nell'essere vinta (1955: 646-650); una lettura che Renzi riconosce come profondamente *gendered*, cioè interessata unicamente a questa femminilità di marca romantica, spesso senza un vero rapporto con il testo di Dante (2007: 142).

¹² «Che importa se fu un marito oltraggiato? Se la sorprese nella colpa? Se le leggi umane, le leggi sociali lo scusano? Ella non conosce scusa né pietà per chi ha colpito il suo amore e ha precipitato lei e il suo Paolo nella dannazione eterna»

carattere del personaggio si spinge fino a dichiarare che «una donna che ama in quel modo, con tutta se stessa e per sempre, dev'essere di necessità una creatura parziale e violenta, nella quale l'amore ciecamente esclusivo che la domina non soffre altro compagno, se non forse un odio non meno cieco dell'amore» (Parodi 1921: 70).

Come mostra il libro di Lorenzo Renzi (2007), per secoli buona parte dei commentatori si è concentrata in maniera quasi ossessiva sul personaggio di Francesca, sulla sua colpa e sulla sua pena, in una serie di letture tutte orientate alla definizione delle differenze di genere che trasformavano la peccatrice nell'icona di una presunta femminilità ora passiva, ora aggressiva, ora perdonabile, ora colpevole, e colpevole non solo di lussuria, ma anche di una cattiva interpretazione del testo. A differenza di questi commentatori, Victoria Ocampo è interessata all'amore tra i due cognati, a una riflessione psicologica e morale universale (quelli che Barolini 2000 definisce «nongendered moral issues», o «the life story as reduced to abstract principles») e non al peccato, alle responsabilità («the life story as reflected in circumstance and specificity»), e dunque al gioco di ruoli che la società patriarcale assegna alle dinamiche uomo/donna; non presta attenzione al «gendered and historical issue», ossia al fatto che Francesca è donna, e questo a tal punto che il dramma messo in luce da Barolini, ossia il contrasto tra la *Realpolitik* che aveva dominato le vicende biografiche della nobile ravennate e il coronamento del suo sogno romantico, è del tutto assente nel libro di Ocampo, che pure avrebbe potuto rispecchiarsi molto anche in questa dimensione sociale.

7. VITA DI IRMA BRANDEIS

La seconda protagonista di queste pagine, di una generazione più giovane di Victoria Ocampo, è Irma Brandeis.¹³ Brandeis nasce a New York

(Parodi 1921: 73-74).

¹³ Per una biografia più dettagliata di Brandeis, oltre che per una rassegna della bibliografia a lei dedicata, mi permetto di rimandare a Tomazzoli 2021; se-

nel 1906 in una colta e benestante famiglia ebrea di origini austro-boeme; il padre è un medico che trasmette ai figli la passione per la musica e l'arte. Nella New York degli anni Venti, Irma Brandeis prende lezioni di danza alla scuola di Isadora Duncan, frequenta i caffè del Greenwich Village e si dedica alla lettura di poeti e scrittrici come Katherine Mansfield, suo modello letterario privilegiato, ed Edna St. Vincent Millay, che in quegli anni promuoveva l'indipendenza femminile e la libertà sessuale.

Nel 1927 ottiene un *bachelor degree* al Barnard College, istituzione universitaria associata alla Columbia ma riservata alle donne; già in questi primi anni intesse stimolanti amicizie con un gruppo di intellettuali per lo più progressisti e attenti a quanto succede oltre Oceano (Arthur Livingston, Helen Huss Parkhurst, William Montague, Charles Sears Baldwin, Giuseppe Prezzolini e i due cugini Dino e Gino Bigongiari), che la spingono a scoprire le culture e le letterature italiana e francese e che la avviano a una carriera di insegnamento. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta Brandeis soggiorna in Italia per approfondire la sua conoscenza dell'italiano e si dedica alle sue prime traduzioni, oltre che alla pubblicazione di poesie e racconti sul «New Yorker» e sull'«Harper's Bazaar». Nel 1932 viene assunta come *instructor* di italiano (e in seguito anche di francese) presso il Sarah Lawrence College, dove insegna per dieci anni, partecipando attivamente alla vita del campus con iniziative scientifiche e mondane (Serafini-Sauli 2006). Durante la guerra, Brandeis vive un periodo di febbrile attività politica e civile, collaborando con l'Office of War Information; nel 1944 diventa insegnante al Barnard College, dove lavora fino al pensionamento nel 1979 e dove, dopo la sua morte nel 1990, riposano le sue ceneri. Nell'arco della sua carriera Irma Brandeis ha pubblicato poesie e racconti, tradotto dall'italiano (Montale e Tobia Nicotra) e dal francese (Rostand e Supervielle) e scritto interventi critici su Campanile, Chiaromonte, Silone, Pirandello e, soprattutto, Montale e Dante.

gnalo comunque i titoli più importanti: De Caro 1999 e Hertz 2013, oltre ovviamente ai passi epistolari e diaristici che si leggono in Brandeis 2008.

Rispetto a Victoria Ocampo, dunque, Irma Brandeis è inserita non solo nel *milieu* intellettuale nordamericano ed europeo – grazie ai numerosi viaggi in Italia e in Francia, durante i quali conosce Montale e molti altri personaggi notevoli del mondo artistico e culturale di quegli anni –, ma anche in quello universitario che a Ocampo era stato negato dal padre, e che conquistò solo nel 1970, quando fu la prima donna argentina a essere nominata accademica (ma già nel 1967 aveva ricevuto un dottorato *honoris causa* ad Harvard).¹⁴ Borghese e non aristocratica, certamente non ricca come Victoria Ocampo ma più progressista, Irma Brandeis lavora per mantenersi e lotta per un posto all'università, barcamenandosi tra insegnamento, scrittura narrativa, traduzione e critica letteraria; diversamente dall'argentina, il suo primo e più ardente obiettivo, progressivamente messo da parte per gli impegni accademici, è scrivere *fiction*. A differenza di Ocampo, Brandeis non si è mai sposata, ma come lei ha avuto numerose relazioni con intellettuali di spicco, tra cui si può menzionare Leo Ferrero, scrittore e giornalista antifascista che aveva fondato «Solaria» insieme ad Alberto Carocci, e che aveva collaborato assiduamente con Ocampo e con «SUR», prima di morire a soli trent'anni; nessuna delle due ha avuto figli.

Oggi Brandeis è conosciuta quasi esclusivamente in quanto musa di Montale, figura dell'amante infelice che non è riuscita a convincere l'uomo a lasciare la moglie ma che ha potuto godere di un ruolo ineguagliato nell'ispirazione del poeta. Eppure, «Clizia» «is perhaps the most unusually active muse in literary history» (Hertz 2013: 12): anche a chi continua a ridurla a questo ruolo di lontana ispiratrice non può sfuggire che Brandeis, come Montale, era autrice e critica letteraria, che è inter-

¹⁴ Nel suo discorso di ringraziamento per l'ammissione all'Accademia, Ocampo ricorda di aver rifiutato in passato di far parte dell'istituzione: «rehusé por juzgarme poco adecuada a estas actividades [...]. No tengo pasta de académica ni de diplomática. Soy una autodidacta, franco-tiradora en el terreno de las letras. Estas características provienen de haber nacido en las postrimerías de la época victoriana. Era un hándicap tremendo para la mujer» (Ocampo 1977: 25).

venuta in maniera fondamentale nella diffusione delle opere di Arsenio,¹⁵ dedicando anche alla figura poetica di Clizia un penetrante contributo critico (Brandeis 1962), e che all'alienante etichetta di musa si è opposta non solo sottraendosi con energia alle importune attenzioni dei critici, ma anche creativamente (Tomazzoli 2021: 285-287). Quanto a quel che qui ci interessa, ci si può forse perfino spingere a sostenere, come ha fatto Hertz, che Dante sia stato tanto importante per Montale anche perché era importante per lei (2013: 11). Brandeis, infatti, ha amato, studiato e insegnato Dante per buona parte della sua vita: ripercorrendo il suo diario e le sue lettere gli accenni al poeta sono numerosi e appassionati, spesso intrecciati, come nel caso dei testi più autobiografici di Ocampo, a riflessioni sulla propria vita.

Così mentre si trova a Firenze nell'estate del 1933 – quella in cui conosce Montale e si lega a lui – scrive a Gino Bigongiari, suo amante per oltre trent'anni: «divento spaventosamente romantica a Firenze. Tu percepisci in me un desiderio tenuto accuratamente nascosto ma tuttavia presente di vendicare l'esilio e la morte di Dante su ogni persona che respira oggi a Firenze!» (Brandeis 2008: 106). Nel 1938, quando riflette sulla dolorosa decisione di tagliare i ponti con Montale, annota sul proprio diario: «quando sono sola qui, i fantasmi bivaccano. E mi sento come se fossi morta; come se la mia vita fosse finita quattro anni fa, finita probabilmente in un pomeriggio di settembre a Torino. Semo perduti, e sol di tanto offesi, / che senza speme vivemo in disio» (Brandeis 2008: 134).

¹⁵ Per l'importante ma misconosciuto ruolo di mediatrici che molte donne hanno ricoperto nella storia delle relazioni editoriali tra Italia e Stati Uniti vd. Pellizzato 2022, che apporta ulteriori elementi utili a questa analisi: approfondisce le attività della Casa italiana della Columbia, diretta da Prezzolini e propiziata dall'iniziativa di Arthur Livingston, due strette frequentazioni di Brandeis, e getta luce su un'altra dantista che meriterebbe rinnovata attenzione, cioè Nancy Lenkeith. Colgo l'occasione per ringraziare Giulia per avermi fatto leggere il suo contributo prima della pubblicazione.

8. I PERSONAGGI FEMMINILI NELLA CRITICA DANTESCA DI IRMA BRANDEIS

Le ricerche dantesche di Irma Brandeis prendono forma nei primi anni '60, in concomitanza con il secondo centenario dantesco del secolo: al 1961 risale la curatela del volume *Discussions of the "Divine Comedy"*, un'antologia di venti estratti critici sul poema dantesco, selezionati, introdotti e in alcuni casi tradotti dall'editrice stessa; nel 1965 l'acquisita fama di dantista le garanti la partecipazione al numero commemorativo della rivista «Books Abroad». Il culmine delle ricerche dantesche di Brandeis è però senza dubbio la monografia *The Ladder of Vision*, pubblicata a Londra nel 1960 con il supporto della Bollingen Foundation e poi ristampata due volte negli Stati Uniti negli anni successivi.

Il volume propone un'analisi della *Commedia* che investe diversi livelli del testo, e che combina una lettura puntuale del dettato dantesco a un'interpretazione unitaria. A un capitolo introduttivo seguono due capitoli dedicati rispettivamente all'*Inferno* e al *Purgatorio*, poi un capitolo su Beatrice, incentrato dunque sui canti finali del *Purgatorio* e sull'ultima cantica, e infine due capitoli dedicati al linguaggio figurato:¹⁶ il primo è un riuscito esempio di *close reading* del complesso apparato retorico di un passo scelto in maniera dichiaratamente causale, ossia i primi 50 versi di *If XXXII*, mentre il secondo ripercorre lo sviluppo dell'*imagery* della luce lungo tutto il poema, riportandolo al contesto culturale e simbolico in cui Dante era immerso. Come si vede, ci troviamo di fronte a un saggio accademico tradizionale, sebbene originale in molti suoi risultati: *The Ladder of Vision* è scritto con una prosa piana, benché spesso ironica, e assertiva alla bisogna (come quando liquida icasticamente il pensiero di Croce con un «but he was wrong»: Brandeis 1960: 13), fa uso di bibliografia critica e si mostra aggiornato sui più recenti sviluppi della critica dantesca, nella quale si inserisce a pieno titolo. Come tale fu ricevuto da diversi studiosi sulle due sponde dell'Atlantico (Cristofaro 2011: 282-

¹⁶ Questi due capitoli sono a mio parere i più interessanti e innovativi del libro di Brandeis; per una loro più dettagliata analisi rimando a Trama 2013.

283; Trama 2013: 185-187), ma probabilmente per la sua definitiva inclusione nel canone della critica dantesca non ha giovato la notorietà acquisita da Brandeis quando, dopo la morte di Montale, la loro relazione è diventata di dominio pubblico (Ariani 2009: 52-53); a oggi è molto raramente citato, sebbene possa essere ancora molto utile a chi voglia approfondire un tema relativamente trascurato dalla dantistica come quello del linguaggio figurato.

Brandeis introduce il proprio saggio non come una discussione teorica, ma come una progressione di studi testuali accomunati dall'obiettivo di mettere in luce il modo in cui i significati della poesia dantesca siano fusi nelle sue immagini. Anche per Brandeis, come per Ocampo, il tema portante della *Commedia* è l'amore, che quando è semplice passione e non è indirizzato al bene produce dolore, tensioni e angoscia; quando ritrova Beatrice, Dante-personaggio ha invece raggiunto finalmente l'armonia tra volontà e desiderio e ha perfezionato l'amore-*caritas*. La scaturigine della poesia dantesca non è mai, agli occhi dell'autrice, un'idea astratta, ma è sempre nella realtà di cose e persone, e soprattutto nel ricordo vivo e presente del suo incontro con Beatrice. Dal momento che il mondo è una teofania, in questo incontro risiede il senso ultimo della vita del poeta: come Gilson, Brandeis precisa che Beatrice può assumere un valore simbolico solo alla luce della sua reale esistenza e della sua presenza nella poesia di Dante fin dalla *Vita nova*; sulla sua dimensione storica e letterale si fonda poi, sulla scia di Singleton, anche la sua funzione cristologica di mediare tra l'umano e il divino, tra la verità e l'intelletto.

L'analisi del personaggio di Francesca è in qualche modo speculare: Brandeis ricorda quanto siano numerose e contraddittorie le interpretazioni della critica sulla lussuriosa, citando a mo' di esempio le romantiche giaculatorie di De Sanctis e di Foscolo e le implacabili accuse di Gaetano Trombadori e Giuseppe Busnelli; tutte queste letture, come la maggior parte delle altre, incorrono nell'«easy error of confusing a work of art with a work of life, and of evaluating a literary character without taking stock of the evaluation already incorporated in it by the author» (Brandeis 1960: 22-23). Anche Brandeis ritiene che i lussuriosi siano pu-

niti dal loro stesso peccato: la tempesta che li trascina non è qualcosa di esterno, ma è il tormento generato dal loro desiderio sensuale e dalla sterilità della loro fusione; rispetto alla lettura di Ocampo, tuttavia, Brandeis è più perentoria nel riconoscere l'errore di Francesca, e non caratterizza l'amore passionale con altrettanto *pathos*.

Come Ocampo, Brandeis traccia un collegamento tra Francesca, che vede la passione come semplice attrazione fisica capace di prendere il sopravvento sulla ragione, e Beatrice, che rappresenta il polo opposto e positivo della dottrina dell'amore dantesca: Beatrice, infatti, conosce la vanità delle proprie «belle membra [...] 'n terra sparte» (Pg XXXI 50-51) e sa che la bellezza del corpo non è altro che il primo gradino da salire nella scala che rappresenta il perfezionamento spirituale e conoscitivo messo in scena da Dante (Brandeis 1960: 30). Quando riappare a Dante nell'Eden gli si presenta perciò come una musa offesa, che mostra al peccatore la sua miseria e lo spinge ad allontanarsi definitivamente dal mondo corruttibile; lungo l'ascesa paradisiaca, assume attributi che nessuna donna aveva mai riunito, influenzati probabilmente dalla mescolanza di amor sacro e amor profano già realizzata nella figura della Vergine, ma ancor più innovativa nella sua fusione tra la dimensione erotica e quella puramente intellettuale: «she is at once brilliant, holy, wise and bewitching» (Brandeis 1960: 119).

Anche nel caso di Beatrice Brandeis lamenta la sovrabbondanza di bibliografia critica sul personaggio, che rende quasi impossibile per lo studioso contemporaneo mantenere uno sguardo fresco; a differenza di Ocampo, però, Brandeis ritiene che un approccio totalmente naïf abbia grandi effetti collaterali, dal momento che non si può capire Beatrice così come Dante l'ha immaginata senza qualche nozione sulla concezione medievale dell'amore e della donna, o senza conoscere la poesia precedente (Brandeis 1960: 103-104). La sua argomentazione, in effetti, menziona tanto le opere dantesche precedenti la *Commedia* quanto la dottrina tomista sulle verità divine, e con il supporto della bibliografia critica discute diversi dubbi e proposte avanzate dai critici.

L'interesse di Brandeis per le figure femminili nella poesia di Dante si manifesta anche in un altro contributo, apparso nel numero monografico della rivista «Books Abroad» pubblicato in occasione del centenario dantesco. L'articolo prende in esame le caratteristiche di una serie di donne dantesche (Lisetta, la donna gentile della *Vita nova*, Francesca, la sirena purgatoriale, Matelda e Beatrice) per riflettere ancora una volta sul modo in cui Dante problematizza l'attrazione per le bellezze terrene e il conflitto, generato dall'incostanza dell'anima umana, tra tale attrazione e la fedeltà nei confronti di Beatrice. Se nel libro di pochi anni prima Francesca e Beatrice erano analizzate senza tematizzare il loro essere donne, in questo caso i personaggi muliebri sono messi in più stretta relazione con Dante e con il suo appetito concupiscibile, e sono perciò considerati alla luce della loro forza di attrazione e della loro femminilità. Matelda, per esempio, assurge a «the archetypal feminine as maiden and goddess – but with these signs now transmuted, signifying chastity and divine love» (Brandeis 1965: 98); ma il suo personaggio a sua volta non è altro che un'anticipazione di Beatrice, il ritorno allo stato d'innocenza necessario per raggiungere la pienezza della conoscenza e dell'amore-*caritas*.

10. RISPECCHIAMENTI TRA LETTERATURA E VITA

Cominciando a tirare qualche filo rispetto a quanto detto finora, è indubbio che, benché non sia una loro prerogativa esclusiva, l'interesse per le donne uscite dalla penna di Dante e per la sua rappresentazione dell'amore abbia un ruolo di primo piano negli studi di Ocampo e Brandeis. Nel caso di Ocampo tale preferenza, rimasta implicita nel libro, è successivamente ricondotta in maniera dichiarata alle necessità esistenziali ed emotive di un periodo tormentato della sua vita:

Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para nombrarme. [...] Mi necesidad de comentar *La Divina Comedia* nació de un intento de aproximarme a la puerta de salida *de mi drama personal*, tanto como de mi real entusiasmo por el poeta florentino, mi hermano. Hoy

compruebo, sin amargura, que nada he dicho de ese poema o de la piedra preciosa que llevo. [...] Si no he sido capaz de transmitir esa visión, ese testimonio, es porque no era mi destino. Poco importa. Otros lo harán y será como si yo lo hubiera hecho. Muchos trabajamos, de diferentes maneras, en la misma tarea. ¿Cómo tener yo la pretensión de explicarle al lector lo que apenas me explico a mí misma? (Ocampo 1981: 97-99).

Anche per Irma Brandeis la lettura di Dante porta con sé profonde risonanze personali e ha la capacità di farle comprendere meglio la propria vita e di indirizzarla, come emerge da questo passo del suo diario:

Ho cominciato a insegnare non sapendo niente salvo un po' di italiano. Al Sarah Lawrence College ho cominciato a capire un po' di ciò che stavo perdendo, dovendo vedere un po' di ciò che accadeva nella critica e nella nuova letteratura. [...] Fu uno studente che mi costrinse a leggere Dante... Ne ho letto di più in seguito. Dopo la morte di Nico¹⁷ e la consapevolezza della perdita di E. M. ho cominciato a intuire che cosa stessi leggendo in quel libro. Un altro povero tentativo di vivere la vita. Ho cominciato a cambiare pelle (Brandeis 2008: 147).

Il capolavoro di Dante ha dunque per Brandeis lo stesso potere conoscitivo e trasformativo che gli attribuiva Ocampo, ma per l'americana, come abbiamo visto, le opere letterarie non devono essere lette alla luce delle verità biografiche: Irma Brandeis rifiuta con decisione ogni forma di confusione tra arte e vita. Tale contaminazione era a maggior ragione respinta dinanzi ai critici che cercavano di carpire dettagli sulla sua vita per interpretare le poesie di Montale; in una lettera a Contini datata 2 luglio 1986 scrive a Trabucco:

¹⁷ Nicholas Kaltchas era uno storico della politica e del diritto che Irma Brandeis aveva conosciuto nel 1935 al Sarah Lawrence, dove entrambi insegnavano; i due ebbero una relazione che pare stesse per concretizzarsi in un matrimonio, ma Kaltchas morì improvvisamente nel 1937.

I hope you are sure that I do not like the publicity that has followed the identification of I.B. I did not want the identification to occur (because E.M. did not) and disliked the publicity because it invited misreading of the poems. I hope you are sure that I know that Clizia is a figure of poetry, not of life. (When I complained to you that she was an unfortunate choice, it was not because I thought of the myth as reflecting on me, but on the lady of the Clizia poems.) (Brandeis-Contini 2015: 41).

Ciò nonostante, al di là della sua profonda ammirazione nei confronti della poesia di Montale – un’ammirazione precedente alla loro relazione e non influenzata da essa, anzi, probabilmente responsabile in larga parte della relazione stessa – Brandeis era comprensibilmente interessata in modo speciale alla figura di Clizia, e tale interesse finiva per indirizzare almeno parzialmente anche la sua riflessione su Dante. Infatti, non solo il *senhal* di Clizia derivava a Montale da un sonetto pseudo-dantesco, piuttosto che dal mito ovidiano, ma le sue caratteristiche cristologiche, così come la funzione luminosa assegnatale, erano certamente modellate sul personaggio di Beatrice, che doveva perciò assumere agli occhi di Brandeis un interesse supplementare (Hertz 2013: 263). Potremmo dunque pensare che Ocampo rilegga la propria vita nello specchio di Francesca (Pelossi 2010; Arqués 2012), e che Brandeis rilegga il proprio doppio poetico nello specchio di Beatrice; in realtà, a me pare che il contrario sia più importante: se teniamo a mente, come nota lo stesso Arqués, che l’operazione per cui Francesca diventa il modello dell’autobiografia di Victoria è successiva di almeno un paio di decenni rispetto alla scrittura del suo saggio dantesco, ne dovremmo forse concludere che in quest’ultimo è il dramma infernale a essere letto con il filtro della propria esistenza, come aveva ammesso l’autrice stessa, piuttosto che viceversa. Irma Brandeis, dal canto suo, non solo non si riconosce in Clizia,¹⁸ ma non

¹⁸ «I am tired of being asked whether I am, told that I am Clizia in E.M.’s poems. Those who do so seem not aware of Clitia as Ovid tells her. She is a villainess, a woman suspended in love, and vengeful. She brings about the death of her innocent rival and is cursed by the god whom she continues to love in her he-

può certo riconoscersi nemmeno nel suo modello beatriciano; quando riflette su sé stessa nel suo diario, infatti, sceglie di rappresentarsi con il filtro di modelli ben più contemporanei, come le figure femminili libere e spavalde di Edna St. Vincent Millay o le introspettive *personae* narrative di Katherine Mansfield, oppure, in relazione alla specifica vicenda montaliana, un personaggio da romanzo di Henry James:¹⁹

What a novel there would be in the E.M. story in the style of H. James!! The woman who falls responsively in love with a young poet, learns after 2 years that there is a life-or-death obligation to another woman, bitterly accepts the separation yet feeling his anguish more than her own, makes another (truncated) life for herself and keeps perfect silence about her role in his life even when his growing fame and her presence in his poems brings inquiries and guesses – Many years later the “other” dies. They are old now,

liotropic transformation. That is not my story. It resembles far more that of “Xenia’s” except that Xenia succeeded in all she desired: blaming me, slandering me, returning herself to favour both in respect to her rival and to herself» (Brandeis 2008: 159); e ancora, in una lettera a Contini scritta nel maggio del 1985: «as for me, I must certainly not be called Clizia. I have spent sleepless nights codifying the reasons why I am not she. But in the end there is one that holds and always makes me shudder. Clizia, ever-faithful to her love, was a murderer. I think the whole story suits better someone else. I am tired of reading that C. was an American who went back to her own country. I did not want to go» (Brandeis-Contini 2015: 24).

¹⁹ «Riemerge in quello stile l’intreccio che Irma contempla una quarantina di anni dopo, presenti tutti gli ingredienti delle trame internazionali di James: la giovane americana, indipendente e ansiosa di esperienze nel suo *grand tour* europeo, un amore idealizzato, una terza figura che ne impedisce la realizzazione, la delusione e lo spegnimento di ogni speranza via via che la maturità subentra alla giovinezza e all’innocenza. Presa nelle complesse maglie delle differenze culturali e dei malintesi che ne derivano, la protagonista perde la sua visione romantica dell’amore e del Vecchio Mondo, si aggrappa ad alti valori morali nel pensiero nostalgico di quel che avrebbe potuto essere e non è stato» (Francini 2018: 118).

but she is sure that he will speak to her, want her friendship, express a concern for her life: He does not. Silence. She thinks of the flawed vows of Dante's moon, but recognizes that they are not the case: it is the *absolute* will that has failed here (Brandeis 2008: 108).

Ancora una volta, dunque, il modello dantesco le torna alla mente, ma è scartato perché inadeguato: rispetto ai grandi assoluti e ai tragici conflitti morali rappresentati nella *Commedia*, Brandeis percepisce il proprio dramma esistenziale in una chiave ben più prosaica e disillusa.

11. SCRIVERE COME UNA DONNA

Quello dell'immedesimazione è un problema chiave nella critica femminista: per secoli, se non millenni, una delle caratteristiche fondamentali della letteratura occidentale è stata la sua pretesa universalità, l'idea che l'arte bastasse a trasformare tutto ciò che è personale e soggettivo in una rappresentazione valida per tutti, donne comprese. Dalla pretesa universalità della letteratura scritta da uomini deriva l'implicito invito alle lettrici perché si identifichino in personaggi maschili, e ne deriva anche un altrettanto implicito corollario: un personaggio maschile è universale, mentre un personaggio femminile ha uno stato d'eccezione (Fetterley 1978). In quest'ottica non dovrebbe dunque stupirci che due lettrici come Ocampo e Brandeis, che con passione e urgenza cercavano nella letteratura risposte ai propri interrogativi esistenziali, si rivolgessero con una speciale attenzione ai personaggi femminili di Dante, senza però riuscire a immedesimarsi del tutto in essi. Bisogna però evitare anche l'estremo opposto, cioè di cadere nella trappola del determinismo biologico denunciata da Kamuf (1980): non dobbiamo dare per scontato che *essere una donna* porti necessariamente a *leggere come una donna* e a *scrivere come una donna*: in primo luogo perché, sotto la falsa pretesa di universalità di cui sopra, alle donne è stato insegnato a leggere come uomini – un fenomeno che Fetterley (1978) ha definito *immascultation* delle lettrici, e che porta con sé una crisi identitaria e una perdita di fiducia nei

confronti della validità delle proprie esperienze e percezioni; in secondo luogo perché una critica che si fermasse al genere di chi scrive, assumendo che chi si firma con un nome di donna abbia un'identità femminile, non potrebbe produrre altro che conclusioni tautologiche (Kamuf 1980).

C'è dunque un equilibrio delicato tra la volontà di riscoprire se e come il genere influenzi la lettura e la scrittura – così come influenza ogni aspetto della nostra vita sociale, culturale e politica – e il rischio di cadere in forzature che ci porterebbero a interrogarci su una presunta specificità femminile, avallando in qualche modo il pregiudizio che la lettura *tout-court*, la lettura normale, neutra, sia quella maschile. Per secoli la lettura è stata considerata un'attività pericolosa da cui le donne avrebbero fatto meglio ad astenersi: lo testimoniano figure come Francesca o come Madame Bovary, caratterizzate dai loro autori come lettrici imperfette che patologicamente confondono i confini tra letteratura e vita. A questi due esempi, non a caso, Ocampo, più incline di Brandeis a confondere i confini tra vita e letteratura e a manifestare la propria soggettività anche nell'esercizio della critica letteraria, è stata paragonata esplicitamente.

Ocampo ha riflettuto sul rapporto tra genere e letteratura per tutta la vita, e grazie alla sua torrenziale produzione saggistica, epistolare e autobiografica possiamo seguire le tappe di questo percorso di riappropriazione di una modalità di lettura e di scrittura femminile. Da bambina, nella sua vita così rigidamente codificata e controllata, l'unico conforto sono i libri, e soprattutto i libri in cui i personaggi si amano liberamente, oppure nonostante gli ostacoli: «los libros, los libros, los libros eran un mundo nuevo en que reinaba una bendita libertad. Yo vivía la vida de los libros, y no tenía que rendirle cuentas a nadie de este vivir. Era cosa mía. [...] La palabra escrita ayudaba a escapar de las injusticias, de la soledad, de la pena, del aburrimiento» (Ocampo 1979: 177). Nei libri della Comtesse de Ségur Victoria può leggere storie d'amore simili alle sue prime passioni infantili, ma la sua vera passione sono i romanzi d'avventura della *Bibliothèque Rose Illustrée*: Verne, Dickens, Allan Poe, nei cui personaggi maschili si immedesima senza sforzo. Ma leggere e scrivere sono

anche e sempre, per Ocampo, un modo per comunicare con spiriti affini e per dare ordine al proprio mondo interiore. Nel 1917 – e dunque ancor prima dell'esordio su «La Nación» – un articolo di Ortega y Gasset ci offre una preziosa e precoce testimonianza della concezione della lettura rivendicata da Ocampo. Ortega racconta che una donna dal viso armonioso e divino e dall'animo iridescente gli ha scritto, facendo riferimento a un suo precedente articolo, questa lettera:

L'auteur dit tout haut des choses que je me répétais obscurément tout bas. Je lui sais gré d'avoir fait cela, comme d'une délivrance. "La crítica – dites vous, (*El Espectador*, I) –, consiste en enseñar a leer los libros adaptando los ojos del lector a la intención del autor". Rien de plus juste. Mais ce qui l'est moins... ce qui ne l'est même plus du tout c'est ma façon de lire. Je ne m'intéresse véritablement qu'aux livres qui peuvent... m'éclairer sur moi-même, qui poussent les cris que je porte en silence, qui fassent le geste que mon immobilité souffre, contient... dont elle est faite, pour ainsi dire (Ortega y Gasset 1983: II, 167).

Ortega la rassicura: la sua maniera di leggere non è ingiusta né indebita, ma è anzi l'unica maniera di leggere, dal momento che la lettura, nella sua forma più nobile, è un lusso spirituale, e non una semplice acquisizione di notizie utili (Ortega y Gasset 1983: II, 168). Un'altra particolarità della lettura di Ocampo, se dobbiamo prestare fede alla descrizione che ne fa Roger Caillois, è l'interesse biografico per l'autore. Caillois si spinge a scrivere che «d'ailleurs les livres ne sont jamais pour elle qu'un appât ou une enseigne, une raison sociale. C'est l'auteur, c'est l'être humain qui l'intéresse. L'oeuvre l'y conduit et ne sert qu'à l'y amener. Une fois qu'elle connaît l'auteur, elle ressent moins le besoin de lire ses oeuvres. Elle a l'essentiel, le noyau, la source» (citato in Montequin 2014: 37).

Tradizionalmente associata alle donne, questa modalità di lettura personale, emozionale, immersiva è molto distante dall'approccio critico che viene insegnato a chi studia la letteratura. Fin dal XVI secolo, a rafforzare questa polarità si sono diffusi severi pregiudizi nei confronti della lettura femminile: le donne sono state viste come lettrici impressionabili, riottose

rispetto alle risposte emotive normativamente imposte dai narratori, incapaci di andare oltre la lettera e di distinguere tra realtà e fantasia e dunque prone a immedesimarsi in ogni personaggio femminile e in ogni vicenda amorosa, intente a leggere per piacere e senza guadagno intellettuale (Berggren 2004). Intervistando diverse donne sulle proprie pratiche di lettura, Berggren ha ricevuto in effetti descrizioni molto simili a quelle date da Victoria Ocampo, e ne ha derivato diverse conclusioni: innanzi tutto, che le donne hanno sempre avuto più bisogno della letteratura rispetto agli uomini, perché non avevano accesso a un'educazione formale e perché non potevano esperire il mondo altrettanto liberamente; per molte di loro, dunque, la lettura ha fornito informazioni, concettualizzazioni e modelli di comportamento essenziali perché non disponibili altrimenti, e per questo motivo molte di loro hanno trattato i libri che leggevano non come testi chiusi in sé stessi né come prodotti storici, ma come vere e proprie estensioni della propria vita.

Questa necessità di dialogo con spiriti affini è stata veramente uno dei nodi più urgenti nella vita di Victoria Ocampo, e un nodo che lei stessa ha esplicitamente ricondotto al suo essere donna. In una conferenza radio tenuta nel 1935 e pubblicata da «SUR» nel 1936, Ocampo dichiara che la modalità d'espressione tipica della donna è il dialogo: «me temo que este sentimiento sea muy femenino. Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres» (1936: 62). Dal momento che per secoli gli uomini hanno mal tollerato o perfino proibito le interruzioni al proprio monologo, le donne si sono rassegnate a ripetere briciole del monologo maschile, e a dissimulare gli spunti originali come parti di esso – e proprio per questo sono state viste come creature inferiori; ma le donne si sono infine rese conto di non essere rappresentate dai monologhi maschili, di avere, da diversi secoli, qualcos'altro da dire, e hanno cominciato a esprimersi sempre di più e sempre meglio nella scienza e nella letteratura. Per farlo, però, hanno dovuto combattere contro un ostacolo poderoso: il complesso di inferiorità che ogni donna introietta fin dalla nascita, e che si può sradicare solo dan-

dole la stessa educazione e la stessa libertà di realizzarsi e determinarsi di cui godono gli uomini.

Proprio smentendo la pretesa lacuna denunciata da Ortega, Ocampo riconosce che se fino a quel momento la donna ha parlato poco di sé, gli uomini hanno parlato moltissimo di lei, ma inevitabilmente con il filtro di sé stessi, e dunque in modo non imparziale, ma condizionato dalla gratitudine o dalla delusione, dall'entusiasmo o dall'amarezza destati da figure femminili viste ora come angeli, ora come diavoli (Ocampo 1936: 67). Ora tocca alle donne, dunque, scoprire questo continente inesplorato che esse stesse rappresentano, ma anche parlare dell'uomo da una prospettiva finalmente diversa. Pur amando in maniera viscerale le opere dei grandi autori del canone occidentale e pur avendo cercato in esse interlocutori e risposte, Ocampo si rende conto con straordinaria lucidità che la mancanza di una tradizione di letteratura femminile pesa come un'ipoteca sulla possibilità che le donne comincino a trovare una propria voce, e che «la tradición literaria del hombre no es la que puede orientarnos, y hasta a veces contribuye a ciertas deformaciones» (Ocampo 1936: 68). L'influenza degli scritti di Virginia Woolf, che per lei erano stati una folgorazione, è palpabile.²⁰

Nella *Carta a Virginia Woolf* – scritta nel 1934 e ritenuta a tal punto programmatica da aprire il primo volume dei *Testimonios* –, Ocampo ricorda come l'autrice inglese l'abbia incoraggiata a scrivere, convinta com'era che le donne dovessero scrivere di qualunque tema, dal momento che tutti, uomini o donne, hanno un punto cieco in cui sono opaci a sé stessi, e che solo l'altro sesso può chiarire per loro; ma laddove Woolf aveva dichiarato di amare, come la maggior parte delle *uneducated English women*, la lettura, Ocampo ribadisce che, come la maggior parte delle *uneducated South American women* – e l'attributo di 'illetterate' dev'essere inteso in questo caso senza ironia –, quello che ama sopra ogni cosa è scrivere. In una formidabile dichiarazione di poetica, Ocampo pre-

²⁰ Per un'analisi dei modelli femminili di Ocampo, e in particolare di quello rappresentato da Woolf, vd. Streppone 2019.

cisa: «mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer»; aggiunge poi che non vorrebbe, nemmeno se le fosse concesso con la lampada di Aladino, arrivare a scrivere come Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes o Dostoevskij, dal momento che una donna non può esprimere i propri sentimenti e le proprie idee in uno stile maschile (Ocampo 1954: 103). Come Woolf, Ocampo ritiene dunque che una donna possa scrivere come una donna solo quando si cura unicamente di esprimersi, senza reagire alle discriminazioni di genere subite.

Questa esigenza di espressione pura e onesta informa anche la sua autobiografia, fin dalla dichiarazione di poetica che Ocampo inserisce nel primo volume:

Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque proclama una fe, al margen de la fe que me enseñaban cuando, arrodillada en el reclinatorio de las Catalinas, pedía al cielo, con fervor, un destino muy distinto del que escondía el enrejado de madera mirado con curiosidad y aprensión por mis ojos tan nuevos. Es decir que ya estaba saliéndome del dogma rígido que no tardé a rechazar con recóndita violencia. Estas páginas se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. No veo por qué ha de ser más fidedigno uno que otro para el diagnóstico de un ser y de la época en que le tocó vivir (Ocampo 1979: 59).

Così Ocampo vuole presentarsi agli occhi dei suoi lettori: come un'autrice coraggiosamente onesta nello scavo introspettivo, insofferente nei confronti dei dogmi e delle costrizioni di genere, fiduciosa nel potere conoscitivo della scrittura e disposta ad accettare che il suo lavoro rimarrà oscuro e inascoltato, nella speranza che prepari la venuta di una generazione di autrici finalmente mature per riequilibrare la bilancia della storia e della letteratura. Come aveva notato già la sua amica Gabriela Mistral, l'esibizione della propria soggettività nei suoi saggi, lungi dall'essere dettata da presunzione e autoreferenzialità, è sintomo della sua in-

sicurezza: in questo senso il saggio dantesco è esemplare, perché permette a Victoria Ocampo di esprimere le proprie opinioni appoggiandosi all'autorevole testo che commenta; al contempo, questo dialogo tra il testo commentato, il soggetto che lo commenta e il lettore restituisce una pluralità di voci che si oppone all'erudizione e all'assertività monologante della critica tradizionale (Arambel Guiñazú 1995: 134).

12. SCRIVERE O VIVERE?

Per quanto riguarda Irma Brandeis, è più difficile trovare indicazioni precise circa il ruolo che il genere aveva nel suo rapporto con la lettura e la scrittura. Nelle pagine diaristiche selezionate e pubblicate da Jean Cook, sua amica ed esecutrice testamentaria, le riflessioni di Irma sulla propria attività di scrittura creativa, molto frequenti negli anni Venti e Trenta, si fanno sempre più rade, mentre quelle riconducibili alla critica letteraria si intensificano; la maggior parte di queste ultime sono annotazioni sugli elementi più interessanti di un testo o sul confronto con altri autori, ma nei periodi più difficili, come durante la profonda crisi del 1938, proprio la sua incapacità di leggere in maniera distaccata diventa sintomo di un profondo malessere: «indicazione di un basso livello generale: non posso aprire un libro di poesia senza imbattermi immediatamente in ciò che sembra essere una citazione assolutamente appropriata. Devo comprare una copia di Edward Lear. Nessun dubbio che troverò accordi funesti in “The Lady of Niger”» (Brandeis 2008: 133).

Se sulle proprie capacità di lettrice è tutto sommato sicura di sé, le sue riflessioni sulla scrittura di finzione, a cui pure aspira con tutte le sue forze, tradiscono spesso insicurezza e insoddisfazione, solo talvolta mitigate dalla speranza; il 4 luglio del 1927, per esempio, Brandeis scrive sul suo diario: «ma può essere che io sia solo una lettrice e non una scrittrice, e non abbia nulla da dire. Croce lo spiegherebbe dicendo che la penna è la sola differenza fra le due. Ma non credo a Croce. E sto ancora aspettando e aspettando una storia che nasca da me, che cominci e finisca in

modo completo e coerente, persino di quelle che si possano vendere» (Brandeis 2008: 36).

Come già accennato, il suo modello di scrittura è senz'altro Katherine Mansfield; il 6 ottobre 1927, dopo aver letto i quaderni di Mansfield, Brandeis annota sul suo diario che tra di loro c'è più che un'amicizia, dal momento che leggerla significa conoscerla e riconoscerne lo sguardo. Ma Mansfield scrive per un pubblico di persone diverse da lei, mentre Brandeis scrive innanzi tutto a sé stessa: per «possedere la cosa amatissima di cui ha scritto», che le sarebbe così doppiamente cara, e perché la vita non le basta se non viene isolata e cristallizzata nella scrittura (Brandeis 2008: 47). Confrontandosi sempre con Mansfield in un altro appunto non datato, ma di poco precedente, Brandeis dichiara: «K.M. diceva: “ma non voglio scrivere. Voglio vivere”. Ci ho riflettuto a fondo senza cadere in facili sentimentalismi. Io voglio scrivere. Mi piacerebbe vivere. Ma non posso. Lo faccio troppo male» (Brandeis 2008: 46).

Il nesso tra scrittura e vita, che negherà a più riprese quando si tratterà di difendere la propria intimità dai critici montaliani, è dunque un nodo problematico. Come Ocampo, anche Brandeis ritiene di dover scrivere in maniera del tutto onesta e chiara e senza omettere nulla, come hanno fatto Flaubert, Proust e Cechov, anziché creare un piccolo scheletro da cui qualcuno possa ricostruire ciò che ha davvero visto e vissuto: questo errore, diffusissimo, spinge il pubblico a colmare gli spazi vuoti con dettagli della propria immaginazione, e a ritenere reali le costruzioni arbitrarie così realizzate (Brandeis 2008: 60). Questa totale onestà, però, se da un lato le serve a mantenere il contatto con sé stessa (Brandeis 2008: 71), dall'altro rischia di farla sguazzare nel sentimentalismo: «potrei essere una scrittrice di successo di romanzetti sentimentali. Dovrei essere davvero punita, severamente» (Brandeis 2008: 88).

Le lettere che Brandeis si scrive con Montale sono ricche di scambi letterari, più spesso avviati e sollecitati da lei: in più di un'occasione gli chiede una chiave per interpretare le sue poesie, ma Arsenio si concede con parsimonia. Montale, percependo forse che l'interesse principale che

riveste ai suoi occhi è letterario e non umano, le chiede di essere amato come persona e non solo come autore degli *Ossi*. In una lettera del 24 ottobre del 1933 Montale risponde a una missiva precedente di Brandeis, in cui – pare di capire – lei dichiarava, al contrario, di voler essere amata per le sue parole; Arsenio la rassicura sulla stima e ammirazione che prova per la «delicata macchina della sua intelligenza», ma poi, oscillando tra paternalismo e autocritica, aggiunge:

si direbbe che tu abbia paura di essere considerata una donna, mentre se non fossi una donna deliziosa non saresti più tu. Spero che non sarai un'ardente ammiratrice dell'ex Miss Pankrust (si scrive così?), suffragetta inglese che vetrioleggiava gli uomini. Del resto, anche prima che si stabilisse il vasto Matriarcato Americano, le donne comandavano nella vecchia Europa, restando donne. Ma forse non ho capito nulla, e tutti questi discorsi sono un nuovo affronto alla tua intelligenza (Montale 2006: 24).

Le richieste di Brandeis restano però inascoltate, dal momento che Montale sembra valutare gli scritti di lei con un altro metro di giudizio, che prevede al più un confronto con il dichiarato modello femminile di Katherine Mansfield e che preclude il sublime alla scrittura di una *literary woman*; quando il 27 dicembre 1933 le dice di aver letto *Baggage*, un racconto che Brandeis aveva pubblicato sul «New Yorker», Montale commenta così: «very interesting and nice. I like it, I like the literary woman *mancata* who has written it. Fortunately, it's not sublime – as Katherine is sometimes. It's deft and light with a little tinge of bitterness; oh so little! You are clever, Irma, and so sweet» (43). Brandeis rinuncerà infine alla narrativa per concentrarsi sullo studio e sulla scrittura accademica, e Montale, in un tardivo omaggio, ne elogerà i risultati.

Per concludere, Victoria Ocampo e Irma Brandeis hanno cercato a lungo la quadratura del cerchio, la possibilità di comprendere il mondo dal proprio punto di vista e di esprimersi in quanto donne, con onestà e coraggio. Entrambe hanno letto Dante con un particolare interesse nei confronti dei personaggi femminili e del problema dell'amore; entrambe

hanno privilegiato ricerche di natura non erudita, ma capaci di scatenare più ampie riflessioni psicologiche, antropologiche e sociologiche. Nel secolo breve, quando l'inferno dantesco era letto da molti come prefigurazione del dramma politico mondiale, entrambe hanno visto nell'inferno dantesco una rappresentazione delle relazioni umane: come la pena dei dannati è resa eterna da Dio ma scaturisce dal peccato stesso, così la loro vita è stata segnata da una sofferenza amorosa patita interiormente ma irrigidita dalle imposizioni di una società patriarcale. Nel caso specifico di un personaggio dibattutissimo e pruriginoso come Francesca, entrambe hanno rifiutato la prassi diffusa del processo alla morale erotica o letteraria e hanno ignorato una caratterizzazione totalmente *gendered* della sua figura, ritenendola esemplare di un peccato e non della natura femminile *tout court*.

Entrambe sono state insofferenti nei confronti di una tradizione critica soffocante nel suo specialismo e nella sua erudizione, e hanno rivendicato – in maniera esplicita Ocampo, che del resto ha scritto una guida di lettura *sui generis*, e in modo minore e più nascosto Brandeis, il cui volume appartiene al più codificato genere del saggio accademico – un approccio al testo dantesco appassionato e situato, benché da una prospettiva più individuale che politica. Le loro letture dantesche, stimolanti e spesso innovative anche in virtù della loro posizione marginale rispetto al canone, che le rendeva più libere di sottrarsi all'agone delle interpretazioni e meno costrette all'assertività normativa tipica di molti eminenti dantisti, non nascevano però in una bolla ego-riferita, ma dialogavano con la letteratura critica a loro contemporanea, presentando approcci non dissimili da quelli allora in voga. Lettori e critici dell'altro sesso si sono opposti agli sforzi fatti da Ocampo e Brandeis per riappropriarsi delle figure femminili della *Commedia* e dar voce alla propria interpretazione di Dante, e le hanno in molti casi rimesse al loro posto sminuendole, strumentalizzandole, travisandole o riducendole ai più innocui archetipi della lettrice sentimentale o della musa ispiratrice.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACWORTH EVERSLED, M. (1914): *Dante and the Early Astronomers*, Edinburgh, Gall & Inglis.
- ARAMBEL GUIÑAZÚ, M. C. (1995): “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*, Austin, University of Texas Press, pp. 125-134.
- ARIANI, M. (2009): *I “metaphorismi” in Dante*, in *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, pp. 1-57.
- ARQUÉS, R. (2012): *Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante*, in *Leggere d’amore*, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia, pp. 52-81.
- AYERZA DE CASTILHO, L. e FELGINE, O. (1990): *Victoria Ocampo*, Paris, Criterion.
- BAROLINI, T. (2000): *Dante and Francesca da Rimini: “Realpolitik”, Romance, Gender*, «Speculum» 75/1, pp. 1-28.
- BÉHAR, R. (2021): “Itinéraires”: *le Dante de Victoria Ocampo dans la Babel des années 1920*, in OCAMPO, V., *De Francesca à Beatrice. À travers la “Divine Comédie”*, notes et postface de R. Béhar, préface de V. Liendo, Paris, Éditions Rue d’Ulm – Presses de l’École Normale Supérieure, pp. 91-188.
- BELLOMO, S. (1999): *Prime vicende del sepolcro di Dante*, «Lecture Classensi» 28, pp. 55-71.
- BERGGREN, A. G. (2004): *Reading like a Woman*, in SCHWEICKART, P.P. FLYNN, E.A., *Reading Sites. Social Difference and Reader Responses*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 166-188.
- BRANDEIS, I. (1960): *The Ladder of Vision. A Study of Dante’s “Comedy”*, London, Chatto & Windus.

- BRANDEIS, I. (1961): *Discussions of the "Divine Comedy"*, Boston, Heath and Company.
- BRANDEIS, I. (1962): *Montale*, «Quarterly Review of Literature» n. s. XI/4.
- BRANDEIS, I. (1965): "Delectasti me", *A Homage to Dante*, «Books Abroad» n. s. pp. 94-99.
- BRANDEIS, I. (2008): *Irma Brandeis (n. s.): profilo di una musa di Montale*, passi diaristici ed epistolari scelti trascritti e introdotti da J. Cook, Balerna, Ulivo.
- BRANDEIS, I. e CONTINI, G. (2015): "Questa stupida faccia". *Un carteggio nel segno di Eugenio Montale*, Milano, Archinto.
- COLUZZI, F. (2021): *Dante beyond Influence. Rethinking Reception in Victorian Literary Culture*, Manchester, Manchester University Press.
- CRISTOFARO, G. (2011): *Avenues of feeling: il Dante umanista di Irma Brandeis*, «Lettere italiane» 63/2, pp. 282-301.
- CROCE, B. (1921): *La poesia di Dante*, Bari, Laterza.
- CULLER, J. (1982): *Reading as a Woman*, in ID., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca (NY), Cornell University Press, pp. 43-62.
- DE CARO, P. (1999): *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale, I. Irma, un "romanzo"*, Foggia, De Meo.
- DE SANCTIS, F. (1955): *Francesca da Rimini*, «Nuova Antologia» 1 (1869), poi in ID., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, pp. 633-650 (da cui si cita).
- FETTERLEY, J. (1978): *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington-London, Indiana University Press.

- FLANDERS DUNBAR, H. (1929): *Symbolism in Medieval Thought and Its Consummation in the "Divine Comedy"*, New Haven and London, Yale University Press.
- FRANCINI, A. (2014): *Irma, Leo Ferrero e Eugenio Montale: il mito dell'Italia e il mito dell'America a confronto*, in LEPORATTI, R., *Le "Occasioni" di Eugenio Montale 1928-1939*. Giornata di studi (Università di Ginevra, 9 dicembre 2011), Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, pp. 117-158.
- HERTZ, D. M. (2013): *Eugenio Montale, the Fascist Storm, and the Jewish Sunflower*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- KAMUF, P. (1980): *Writing like a Woman*, in *Women and Language in Literature and Society*, ed. by S. Mc-Connell-Ginet, R. Borker, N. Furman, New York, Praeger, pp. 284-299.
- LOMBARDI, E. (2018): *Imagining the Woman Reader in the Age of Dante*, Oxford, Oxford University Press.
- MATAMORO, B. (1986): *Genio y Figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MEYER, D. (1995): *Introduction. The Spanish American Essay: a Female Perspective*, in ID., *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, New York, University of Texas Press, 2021, pp. 1-9.
- MEYER, D. (1981): *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, traduzione di R. Costa Picazo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MONTALE, E. (2006): *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori.
- MONTEQUIN, E. (2014): *Victoria Ocampo et la France: littérature et autres passions*. Catalogue de l'exposition (Paris, Maison de l'Amérique latine, 20 mars-25 avril 2014), Beccar-Buenos Aires-Paris, Villa Ocampo-Ambassade de France en Argentine-Maison de l'Amérique Latine.

- OCAMPO, V. (1924): *De Francesca a Beatrice, a través de "la Divina Comedia"*, epílogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- OCAMPO, V. (1931): *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*, «SUR» Año I, otoño, pp. 16-52.
- OCAMPO, V. (1935): *Testimonios (1920-1934)*, Madrid, Revista de Occidente.
- OCAMPO, V. (1936): *La Mujer y su expresión*, Buenos Aires, SUR.
- OCAMPO, V. (1954): *Apéndice. Carta a Virginia Woolf*, in EAD., *Virginia Woolf en su diario*, Buenos Aires, SUR, pp. 101-109.
- OCAMPO, V. (1977): *Motu proprio. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras, pronunciado el 24 de junio de 1977*, «Revista de la Universidad de México» 12, pp. 25-28.
- OCAMPO, V. (1979): *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires, SUR.
- OCAMPO, V. (1981): *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, SUR.
- OCAMPO, V. (2021): *De Francesca à Beatrice. À travers la "Divine Comédie"*, notes et postface de R. Béhar, préface de V. Liendo, Paris, Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École Normale Supérieure.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1924): *Epílogo al libro "De Francesca à Beatrice"*, in OCAMPO, V., *De Francesca a Beatrice, a través de "la Divina Comedia"*. Epílogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1939): *Estudios sobre el amor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983): *Obras completas*, Madrid, Alianza editorial – Revista de Occidente.

- PARODI, E. G. (1921): *Francesca da Rimini*, in ID., *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*. *Studi critici*, Napoli, Francesco Perrella, pp. 55-82.
- PELLIZZATO, G. (2022): *Like Needle and Thread: how Women Connected Italy to America at the House of John Farrar and Roger Straus*, in WILSON, N. et al., *The Edinburgh Companion to Women in Publishing, 1900- 2000*, Edinburgh, Edinburgh University Press, c.d.s.
- PELOSSI, C. T. (2010): *De Francesca a Victoria o "La rama de Salzburgo"*, «Gramma» 3, pp. 284-291.
- RENZI, L. (2007): *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*, Bologna, il Mulino.
- SALOMONE, A. (2006): *Virginia Woolf en los "Testimonios" de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo*, «Revista chilena de literatura» 69, pp. 69-87.
- SERAFINI-SAULI, J. (2006): *Clizia a Sarah Lawrence: 1932-1942*, «Studi italiani» 2, pp. 199-222.
- STEINER, P. O. (1999): *Victoria Ocampo: Writer, Feminist, Woman of the World*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- STREPPONE, M. V. (2020): *La construcción de modelos femeninos de Victoria Ocampo entre 1920 y 1940: reconsideraciones sobre Margherita Sarfatti y Virginia Woolf*, «Historia Crítica» 77, pp. 111-132.
- TOMAZZOLI, G. (2021): *Irma Brandeis, dantista*, «Italianistica» 50/1, pp. 285-294.
- TRAMA, P. (2013): *La scala e la ragnatela: la questione dell'"imagery" nel dantismo di Irma Brandeis*, «Rivista di Studi Danteschi» 13/1, pp. 184-216.
- VÁZQUEZ, M. E. (1991): *Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Planeta.