



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Storia delle Arti  
ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

**Victoria Ocampo;  
mediatrice delle Arti tra  
Argentina e Italia.  
Il caso “Sur”.**

**Coordinatore del Dottorato**  
prof. Pier Mario Vescovo

**Supervisore**  
prof. Guido Vittorio Zucconi

**Dottorando**  
Maria Victoria Streppone  
Matricola 956231

## INDICE

Introduzione	p.4
CAPITOLO I	
“Sur” N°225: <i>Letras Italianas</i>	
1.1	Victoria Ocampo. “La Gioconda de La Pampa” 25
1.2	Victoria Ocampo. “Sur”, 1931 27
1.2.A	“Amigos del Arte”, l’estetica del pensiero 30
1.3	“Sur”, N°225, il volume sull’Italia 38
1.4	Non solo letteratura 43
1.5	1953. Un secolo più tardi 50
CAPITOLO II	
Attilio Rossi tra due sponde	
2.1	La presenza della critica d’arte 54
2.2	La critica d’arte in “Sur” 58
2.3	Attilio Rossi e la critica d’arte in “Sur” 60
2.4	Rossi, primo periodo: dal N°16 al N° 28 63
2.4.A	Una svolta necessaria 69
2.5	Rossi, secondo periodo: dal N°30 al N° 48 72
2.6	Attilio Rossi e la strategia Ocampo: avvicinare i riferimenti 76
2.7	Il tempo del legato 80
CAPITOLO III	
La persuasione del moderno. Tra Le Corbusier e Alberto Sartoris	
3.1	La presenza dell’architettura 85
3.2	Victoria Ocampo e l’architettura 88
3.3	Le Corbusier e Madame Ocampo 92
3.4	La casa che non fu 95
3.5	Conferenze, scritti e progetti di Sartoris 100
3.6	Prebisch entra in scena 107

## CAPITOLO IV

### Il cinema come arte divulgativo. Tra Ęjzenštejn e Visconti

4.1	La presenza del cinema	113
4.2	Victoria Ocampo e il cinema	115
4.3	Le prime esperienze	119
4.4	Cinema: cronaca dell'immagine argentina	122
4.5	Il modello sovietico	127
4.6	Il Paradigma Italiano.	136
	4.6.A <i>Ladri di biciclette</i>	139
	4.6.B <i>Stromboli</i>	142
4.7	Il monografico sul cinema in "Sur"	144
4.8	<i>Ludwig</i> : evocazione e bilancio	148
	Biografia di Victoria Ocampo	154
	Indice delle fonti documentarie, immagini e documenti	s.n.
	Appendici	
	Elenco Corrispondenti	161
	Bibliografia di Victoria Ocampo su "Sur"	171
	Scritti, opere e autobiografia di Victoria Ocampo	178
	Elenco collaboratori di "Sur" N. 225, Buenos Aires, 1953	180
	Bibliografia	182

## Introduzione

### 1. Victoria Ocampo. Una premessa.

Una ricerca in campo artistico sul ruolo di Victoria Ocampo come mediatrice culturale, non può prescindere dalla storia della società argentina, specificamente a partire degli anni Trenta del Novecento.

Victoria Ocampo ha vissuto a Buenos Aires, viaggiando per lunghi periodi in Europa, ed entrando in contatto con le più importanti correnti di pensiero della prima metà del secolo scorso. La sua intensa attività di mediatrice e di promotrice culturale rispose all'esigenza di procurare all'Argentina un modello di riferimento in grado di fare emergere la cultura locale, penalizzata dall'insofferenza sociale e politica.

Risponde a questo obiettivo la pubblicazione nel 1953 del numero 225 della rivista "Sur", dedicato all'Italia. Con il titolo *Letras Italianas*, il volume offre una sintesi panoramica della sua cultura peninsulare moderna; in vista di un processo di rinnovamento delle arti plastiche e visive, lo si può interpretare come il primo grande tentativo di costruire un modello critico di promozione culturale nel quale l'Italia è il principale punto di riferimento.

Alla base di questa interpretazione vi è l'analisi degli interessi artistici e culturali di Victoria Ocampo, intendendo la cultura come specifica attività degli intellettuali e l'arte come la manifestazione superiore della propria identità. Nel contesto storico della modernità, gli insistenti riferimenti all'Italia, anche quando non espliciti, assumono un ruolo decisivo nell'immagine che Victoria Ocampo aveva della cultura e dell'Italia, con particolare attenzione sui linguaggi contemporanei e sulla loro interpretazione.

Occorre ricordare che in Argentina la presenza degli italiani ha contribuito in modo determinante a plasmare i tratti culturali della sua società, secondo le caratteristiche di un'epopea migratoria che sono state esaminate in molti studi<sup>1</sup>. Tutto ciò si è declinato nella perdita della tradizione locale divenuta "deculturazione", generando da una parte, una società non soltanto nuova e innovativa, dall'altra, radicata nel proprio territorio.

In quel numero di "Sur" del novembre/dicembre 1953, in particolare nella prefazione *Al lector*, Victoria Ocampo costruisce una serie di curiose relazioni intellettuali e

---

<sup>1</sup> Come è noto, la popolazione Argentina (insieme all'Uruguay) ha una matrice fortemente europeizzata come conseguenza dello sviluppo di una macro etnia iberica consolidata per un importante flusso di immigrati, specialmente dalla Spagna, dalla Francia e dall'Italia. Bibliografia di base sulla questione migratoria: F. Devoto, *Historia de los italianos en Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007; F. Devoto, *Historia de la inmigración en Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004; G. Gambaro, *El mar que nos trajo, La otra orilla*, Buenos Aires, 2002; C.N. Maciel, *La italianización de la Argentina: tras la huella de nuestros antepasados*, Menéndez, Buenos Aires, 1924; F. Manzotti, *La polemica sull'immigrazione nell'Italia unita*, Dante Alighieri, Milano, 1969; A. Pata, *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina*, Quodlibet, Macerata, 2012; O. Terán, *Rasgos de la cultura intelectual argentina, 1956-1966*, Board, Maryland, 1991; S. Scarzanella, *Italiani d'Argentina*, Marsilio, Venezia, 1983.

interdisciplinari attorno alla figura di Dante e al ruolo culturale svolto dal cinema di Vittorio de Sica e Cesare Zavattini.

Soffermandoci sulla prefazione vediamo emergere una duplice esigenza che si intravede dalla seguente citazione riferita a Dante:

“En el escritor se pone muy de manifiesto este doble arraigamiento: en el suelo, donde su nacimiento lo retiene y limita, y cuyos jugos absorbe; en el aire, invisible sustento, que lo abruma de espacio y de lazos mas intrincados”<sup>2</sup>.

Victoria Ocampo descrive il ritratto che Michelino fece a Dante. La citazione che offre numerosi spunti di analisi e una serie di interrogativi in relazione al doppio radicamento della cultura, il quale si è rivelato basilare per questa ricerca. La trattazione sul dipinto di Dante ribadisce l'ipotesi di una necessaria ulteriore lettura. Quindi, esistono due piani sui quali costruire ogni ragionamento: da una parte, l'immagine come strumento di comunicazione, dall'altra, la percezione di una cultura stretta tra le proprie origini e le sue aspirazioni. Bisogna quindi interrogarsi in primo luogo, sulla relazione che Ocampo, in veste di scrittrice, intrattiene con l'Italia e quali collegamenti mette in atto tra Dante e il neorealismo cinematografico, pur di fronte ad una cultura a lei in parte estranea<sup>3</sup>. Ma a che cosa si riferisce Victoria Ocampo con questa frase? Che cosa la vincola alle sue presunte origini? Quali sono questi legami effimeri? Sono di tipo intellettuale? Infine, la frase fa riflettere sulle sfumature di contenuto, sui diversi modi con cui interpretare questo suo “sdoppiamento” e sulle possibili ricadute. Tuttavia occorre interrogarsi su quali argomentazioni siano alla base di questa sua ricognizione dell'Italia.

Viene dunque naturale chiedersi sul “come” viene mediata questa relazione: quali siano le figure principali a cui Victoria Ocampo fa riferimento. Il compito appare complesso se si considerano gli svariati interessi che ha coltivato e le numerose personalità intellettuali di rilevanza internazionale con cui si è relazionata. Il lavoro si concentra da

---

<sup>2</sup> Traduzione personale della citazione: “Nello scrittore, questa doppia radice è molto evidente: sul terreno, dove la sua nascita lo trattiene e lo limita, e di cui assorbe i succhi; nell'aria, il sostegno invisibile, che lo travolge nello spazio con legami più complessi”.

<sup>3</sup> Di ceppo ispanico, Victoria Ocampo aveva avuto un'educazione francofona e anglofona prima di trascorrere un biennio di studio a Parigi presso Il Collège de France e La Sorbonne nel 1908. Studia anche l'italiano (la versione della Divina Commedia è bilingue; italiano-francese), tuttavia imparerà lo spagnolo in età adulta, in pratica quando comincia a scrivere la sua autobiografia; lo spagnolo rappresentava la lingua della servitù ispanica. La famiglia Ocampo apparteneva alle prime famiglie coloniali che avevano contribuito a formare La Repubblica Argentina. Le persone di questa fascia sociale, parlavano quotidianamente il francese o l'inglese, lingue che imparavano da istruttrici, dal momento che non frequentavano la scuola, ma si formavano privatamente anche in musica e letteratura.

una parte, nel fare emergere i progetti mancati, quelli rimasti “en el aire” e dall’altra, restituire il valore culturale alla base delle iniziative di Victoria Ocampo che, tra gli anni Trenta e Cinquanta, è riuscita ad attirare l’interesse di molti intellettuali europei facendo di Buenos Aires quella “calamita” culturale a cui ha accennato Gillo Dorfles<sup>4</sup>.

Partendo da queste premesse, la ricerca si propone di ricostruire questo percorso di promozione e di mediazione culturale, collocato in uno spazio temporale ben definito e condotto da una figura precisa.

## 2 Bibliografia critica su Victoria Ocampo

La selezione di testi evidenzia alcuni elementi essenziali degli studi su Victoria Ocampo. Organizzata cronologica e tematicamente a partire dai saggi più significativi e capaci di rendere le diverse sfumature di una figura complessa che, nel suo tentativo di definire un ruolo intellettuale per l’Argentina nel mondo odierno la fondatrice di “Sur” definisce la sua identità intellettuale e, insieme, un nuovo spazio per la donna contemporanea<sup>5</sup>. Concentrandosi sulla figura di Victoria Ocampo, gli studi la presentano in forma di “esercizio letterario”, attraverso una ricostruzione cronologica che lega i suoi scritti a nomi prestigiosi e a figure di spicco che ha incontrato nel corso della sua vita (da José Ortega y Gasset alla Duquesa Isabel Dato, fino a Coco Chanel) durante i suoi lussuosi viaggi in Europa. Tuttavia dal punto di vista storiografico, alcuni testi sembrano trascurare i principi di ideazione e le scelte operative che stanno alla base della genesi degli eventi enunciati.

Nel 1963 Fryda Schultz de Mantovani, pubblica *Victoria Ocampo*<sup>6</sup>, primo testo biografico. L’autrice era stata collaboratrice della rivista “Sur”. In qualità di testimone diretta, presenta il personaggio non solo dal punto di vista intellettuale ma anche in

---

<sup>4</sup> G. Dorfles, *Victoria Ocampo*, in “Paesaggi e personaggi”, Giunti Editore S.p.A./Bompiani, Milano, 2017, pp. 206.

<sup>5</sup> Si possono consultare altri testi di riferimento che non sono stati citati, dovuto alla somiglianza degli argomenti analizzati: *Un coloquio sobre Victoria Ocampo*, Marcos Victoria, (1934), *Frente y perfil de Victoria Ocampo*, Alba Omil, (1980), *Genio y Figura de Victoria Ocampo*, Blas Matamoro, (1986), *Eva y Victoria*, Mónica Ottino, (1992), *El Grupo Sur. Una biografía colectiva*, Oscar Hermes Villordo, (1994), *Victoria Ocampo y sus amigos*, Flaminia Ocampo, (2009). Si precisa che del testo *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, si è approfondito l’articolo scritto da Attilio Rossi.

<sup>6</sup> F. Schultz de Mantovani, *Victoria Ocampo*, Ediciones culturales argentinas. Ministerio de educación y justicia, Buenos Aires, 1963.

relazione al suo contesto affettivo; il rapporto con il territorio, la natura, la famiglia e le amicizie. Per sostenere questa visione, sono citati una serie di testi antologici e articoli dell'opera *Testimonios*. La raccolta è arricchita dalle immagini: soprattutto fotografie con amici, familiari e collaboratori della rivista, accanto alla scheda di “detenida politica” del 1953. Lo scopo, in questo caso, è quello di presentare anche le sue disavventure politiche. Il testo fa riferimento ai diversi interessi di Victoria Ocampo in materia intellettuale con un breve accenno all'astrattismo e al suo interesse per le culture anche più lontane, come il legame tra Tagore e Gandhi.

In *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*<sup>7</sup>, Doris Meyer introduce la figura di Victoria Ocampo al lettore anglofono. L'autrice dichiara di non voler approfondire i singoli eventi e tanto meno offrire una biografia. Lo studio è diviso in due parti: la prima, viene il racconto cronologico del personaggio, particolareggiato e completo nelle fonti. Poi, a completare il quadro, nella seconda parte, ci sono le traduzioni dell'autrice e alcune immagini. La copertina del libro è illustrata con il ritratto che le fece César Helleu nel 1909. Questa scelta rappresenta il fascino che il personaggio aveva trasmesso alla studiosa.

Tradotto in spagnolo, dal titolo originale francese *Victoria Ocampo*<sup>8</sup>, Laura Ayerza de Castillo e Odile Felgine<sup>9</sup>, ne enumerano gli avvenimenti biografici più noti, aggiungendovi alcune interpretazioni che completano il quadro storico. Le autrici ripercorrono i passaggi più noti della biografia di Victoria Ocampo con particolare attenzione al rapporto con la Francia inteso come epicentro delle sue capacità relazionali. La prefazione è scritta da Ernesto Sabato, amico o nemico di Victoria Ocampo a seconda

---

<sup>7</sup> D. Meyer, *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*, Texas Pan American Series, Austin, 1990.

<sup>8</sup> L. Ayerza de Castillo - O. Felgine, *Victoria Ocampo: intimidades de una visionaria*, Sudamerica, Buenos Aires, 1991.

<sup>9</sup> L'autrice verrà successivamente coinvolta nella prefazione del libro che presenta lo scambio epistolare tra Victoria Ocampo e Roger Caillois, intitolato *Corrispondenza, 1939-1978*, pubblicato da Sellerio nel 1997.

del momento politico<sup>10</sup>; sottolinea l'operato culturale della protagonista come dato che deve prevalere, al di là delle antipatie personali.

Nella sua tesi di dottorato *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*, Cristina Viñuela<sup>11</sup> propone una svolta interpretativa trascendendo il racconto, sottolineando gli elementi ricorrenti nell'opera letteraria che partono dalla prima persona: identificando l'autoriferimento come genere letterario (egotista) conferma il suo ruolo di "testimone". Viñuela classifica e analizza l'autobiografia, la corrispondenza e l'opera miscellanea *Testimonios* che presentano la vita del personaggio e il suo lavoro letterario come unità indivisibile. L'autrice attribuisce al materiale scritto il carattere di documento e nella sua analisi posiziona gli aspetti personali al centro di una costruzione narrativa ove la sua opera è vista come estensione del suo "essere individuo". Il lavoro è particolarmente interessante dal punto di vista della catalogazione del materiale letterario. Infine l'autrice presenta una serie di schede comparative che permettono di vagliare criticamente il materiale di studio. A suo avviso, "Le singole domande o gli argomenti affrontati diventano un punto di partenza per l'esplorazione della sua vita privata. Le opere artistiche fungono da legante nello sviluppo della sua biografia. Il discorso letterario si muove avanti e indietro su un doppio piano: esterno e interno, con racconti e associazioni che riaccordano i due piani"<sup>12</sup>.

Probabilmente il libro più diffuso, anche se spoglio di rigore documentale è quello della giornalista e scrittrice, María Esther Vázquez<sup>13</sup> che ne percorre la biografia senza pretese di tipo critico. Il testo è concepito con ampio criterio divulgativo. L'autrice finisce per metterne in luce gli aspetti più umani di Victoria Ocampo senza trascurare gli interessi intellettuali, il lato umoristico, spregiudicato e spontaneo, praticamente indifferente alle convenzioni sociali. Evidenzia poi i complessi (per non dire conflittuali) rapporti tra

---

<sup>10</sup> Ernesto Sabato (Buenos Aires 1911-2011) è stato collaboratore di *Sur*". Famoso scrittore per il suo libro *El Túnel*, si allontana della "costellazione Ocampo" quando aderisce ideologicamente alla linea politica del primo governo de Perón Victoria Ocampo, critica verso qualunque coinvolgimento dell'intellettuale con una parte politica prende le distanze dell'idea di Sabato. Tuttavia, durante il secondo governo di Perón, Sabato non aderisce più alle iniziative populiste del secondo governo del generale e riallaccia i vincoli con "Sur".

<sup>11</sup> M. C. Viñuela, *Victoria Ocampo: de la búsqueda al conflicto*, EDIUNC, Mendoza, 2004.

<sup>12</sup> Traduzione personale della citazione, tratta dal colloquio con l'autrice.

<sup>13</sup> M. E. Vázquez, *Victoria Ocampo: el mundo como destino*, Editorial Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2010.

Borges e la direttrice di “Sur” i quali tuttavia non ne hanno offuscato il valore professionale dello scrittore; non risparmiandosi economicamente, lo aiuterà nella promozione dei testi, anche all'estero mediante la sua rete di conoscenze. Il lavoro presenta un'appendice fotografica a testimonianza di quello che viene presentato di volta in volta.

A Cambridge John King<sup>14</sup> presenta il primo studio europeo su Victoria Ocampo, questa volta nella veste di fondatrice della rivista “Sur”. L'ex professore all'università di Warwick, pubblica *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Il libro tratta le origini e lo sviluppo della rivista, intesa come la più importante impresa culturale argentina del Ventesimo secolo. Questa tesi di dottorato del 1986 è particolarmente attenta alle origini sociali dei collaboratori più regolari della rivista e della sua fondatrice, Victoria Ocampo. Lo studio analizza i numeri di “Sur” con particolare attenzione ad una serie di interviste con Victoria Ocampo; attribuisce alla rivista un impeto marcatamente liberale letto come resistenza al dilagante populismo. Tuttavia questa posizione viene interpretata come una manipolazione che soltanto considera gli interessi della borghesia nel rinnovamento culturale. A detta dell'autore, interpellato direttamente nel corso della presente ricerca, egli sembrerebbe aver ad oggi rivisto alcune considerazioni fatte al tempo. La rilevanza del lavoro, si fonda anche nella capacità di dare coerenza ad un materiale vasto ed eterogeneo.

Fra gli studi più particolareggiati, vi è quello di Susnigdha Dey<sup>15</sup> pubblicato nel 1992 in India, è una miscellanea di articoli presentati in un seminario internazionale tenutosi presso l'Università Jawaharlal Nehru in collaborazione con il Consiglio indiano per le relazioni culturali, in occasione del centenario della nascita di Victoria Ocampo. Vi emerge un profilo soprattutto di “trait d'union” tra le culture argentina e indiana, mediata dall'amicizia tra Victoria Ocampo e Rabindranath Tagore. Premio Nobel per la letteratura nel 1913, il poeta indiano vide nell'illustre argentina una musa ispiratrice e una sostenitrice del suo lavoro come scrittore e come pittore. Il seminario è stato organizzato a Nuova Delhi nel novembre 1991.

---

<sup>14</sup> J. King, “*Sur*” a study of the argentine literary journal and its role in the development of a culture 1931-1970, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

<sup>15</sup> S. Dey, *Victoria Ocampo: An Exercise in Indo-Argentine Relationship*, B.R. Publishing Corporation, New Delhi, 1992.

Nel 1992 Marta de París<sup>16</sup> pubblica *Perfil Guaraní de Victoria Ocampo* sottolineando la ricerca di una propria identità argentina che Victoria Ocampo perseguiva. In modo originale mette in primo piano le origini “biologiche” che la vincolano al contesto locale, tenendo però in conto anche i rapporti con l’Europa e il suo plurilinguismo. È una cronistoria; giustifica la ricerca di una propria identità, nel sentirsi “americana”, anche in forza delle sue origini indigene. Si tratta di un’approccio genealogico che prescinde delle sue esperienze intellettuali.

Dalle sue origini american deriva un’altra questione affrontata, all’interno dei “gender studies” da Patricia Owen Steiner<sup>17</sup> che ne ha contestualizzato il lavoro di scrittrice, fondatrice ed editrice della rivista “Sur” in un periodo segnato da forti preconcetti sul ruolo delle donne. Il testo ripercorre l’autobiografia evidenziando lo stato gregario delle donne argentine nel Ventesimo secolo. Analizza le questioni di genere in relazione alle convenzioni sociali e all’autorevolezza intellettuale. Il volume è corredato da un apparato fotografico. Alcuni dei saggi selezionati raccolgono le impressioni Victoria Ocampo su donne affermate che ebbe modo di incontrare, tra cui Coco Chanel e una giovanissima Susan Sontag .

Il libro propone l’approccio a una figura di “sensibilità universale”; verrà pubblicato nel 2000, dallo scrittore Adolfo de Obieta<sup>18</sup> che, utilizza il proprio scambio epistolare durato oltre dieci anni, per costruire un’immagine di una donna di cultura dotata di una forte sensibilità umana. Il testo contestualizza le singole lettere, facendo emergere un profilo integrale e mettendo in evidenza da una parte, il lato più “metafisico” di Victoria Ocampo e, dall’altra, la sua spiccata attenzione per tutte le manifestazioni artistiche. Ne sottolinea poi il forte senso estetico, non del tutto compreso, per essere in anticipo rispetto ai suoi contemporanei. Nella corrispondenza presentata si può già intravedere la stanchezza della Ocampo dovuta a una lunga militanza intellettuale poco gratificante a livello nazionale.

I due ultimi studi di recente pubblicazione si sovrappongono agli argomenti che ho sviluppato nel mio progetto di ricerca a suo tempo presentato. Questi studi sembrano

---

<sup>16</sup> M. de París, *Perfil Guaraní de Victoria Ocampo*, Ayala Palacio, Buenos Aires, 1992.

<sup>17</sup> P. Owen Steiner, *Victoria Ocampo: writer, feminist, woman of the world*, University of New Mexico, Alburquenque, 1999.

<sup>18</sup> A. De Obieta, *Victoria Ocampo*, Corregidor, Buenos Aires, 200.

finalmente risvegliare un interesse non solo letterario verso una personalità complessa come Victoria Ocampo.

Uno degli studi più recenti porta la firma di Eduardo Paz Leston<sup>19</sup>, il quale ha insistito sulla rilevanza che il cinema ha per Victoria Ocampo e come questo interesse trovi corrispondenza nella rivista “Sur”, attraverso recensioni di film, da parte di figure di spicco nel panorama argentino come Jorge Luis Borges e la stessa Ocampo. Si insinua che questo fatto sia dovuto alla frustrata “vocazione” teatrale nell’adolescenza. Paz Leston dimostra una non indifferente conoscenza della traiettoria intellettuale compiuta dalla direttrice di “Sur”. In passato, si era occupato del prologo, la selezione e le note delle raccolte: *Testimonios (series primera a quinta)*, del 1999 e *Testimonios (series sexta a décima)* del 2000. Precedentemente, Paz Leston aveva curato l’edizione di *Cartas a Angélica y otros* del 1997 e collaborato nell’edizione argentina di *Correspondencia Victoria Ocampo - Roger Caillois (1939-1978)* assieme a Odile Felgine nel 1999. Il libro è interessante perché, mettendo in evidenza la relazione tra Victoria Ocampo e la filmografia internazionale, sottolinea la problematica del cinema argentino, legata all’ipotetico progetto cinematografico voluto inizialmente con Sergej Ėjzenštejn e successivamente con Vittorio De Sica. Il libro include diverse fotografie, e una delle lettere dal regista sovietico e una da De Sica, precedentemente pubblicate da Victoria Ocampo in diverse occasioni. Tuttavia le lettere testimoniano soltanto la loro conoscenza reciproca ma non approfondiscono il contenuto. Il libro è un buon punto di partenza per demistificare certi orientamenti critici sull’opera di Victoria Ocampo.

Finalmente giunge nel 2016 il lavoro di Alejandra Rega<sup>20</sup>, svincolando ancora di più la traiettoria della Ocampo da una matrice letteraria. Questa tesi universitaria vede in lei una figura chiave per il trasferimento in America e in particolare in Argentina di idee provenienti dall’Europa nel campo dell’architettura. Rega posiziona Ocampo in uno specifico processo storico e secondo specifiche caratteristiche legate all’avvento della modernità. Stando alle parole dell’autrice: “Le relazioni si costruiscono su base antropologica culturale ed in rapporto ad altre tre discipline: la storia (il soggetto principale in grado di marcare il processo storico); l’architettura più delle altre arti (con

---

<sup>19</sup> E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Libraía, Buenos Aires, 2015.

<sup>20</sup> A. Rega, *Victoria Ocampo y la construcción del pensamiento arquitectónico moderno entre 1910 y 1945*, INEDITO, Mendoza, 2016.

riferimento alla recente produzione argentina); e la filosofia, (in particolare il personalismo)<sup>21</sup>.

La selezione certamente non è esaustiva data la molteplicità di interpretazioni; tuttavia i testi presentati vanno letti secondo una logica evolutiva nella ricostruzione del personaggio<sup>22</sup>.

### 3 Possibili chiavi interpretative

Di fronte a una tale triangolazione formata da la propria cultura, la modernità e la realtà sociale, gli intellettuali argentini si sono trovati davanti a una duplice problematica: da una parte, dare una risposta alle nuove questioni poste delle avanguardie artistiche, e quindi la esigenza di operare in ambito culturale mossi dall'esigenza di un profondo rinnovamento estetico. Dall'altra parte, si poneva la necessità di sviluppare una propria identità artistica, penalizzata da una mancante tradizione e dalla tendenza da parte della di una classe dirigente che preferiva riaffermare convinzioni estetiche e ideologiche ormai superate.

Per iniziare a dare coerenza a un materiale così vasto ed eterogeneo, talvolta inedito<sup>23</sup>, occorre individuare dei filtri che permettessero di enucleare i principali interessi di Victoria Ocampo nell'ambito della storia dell'arte, individuando la loro

---

<sup>21</sup> Citazione tradotta personalmente dal colloquio con l'autrice.

<sup>22</sup> Altra bibliografia di base su Victoria Ocampo: E. Estiú, *El problema estetico en la obra de Victoria Ocampo*, "separata facticia de Cuadernos del idioma" N. 8, , Buenos Aires, 1967; F. Ocampo, *Victoria y sus amigos, Aquilina*, Buenos Aires, 2009; V. Ocampo, *Dialogo con Mallea*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967; C. Pardo, *Darse. Autobiografía y testimonios*, Fundacion Banco Santander, Madrid, 2016; *De la Argentina, Homenaje a Victoria Ocampo* (autori vari), Revista de Occidente, N. 37, Madrid, 1984; *Testimonios sobre Victoria Ocampo* (autori vari), La Fleur, s.l, 1962. In Italiano sono state tradotte: V. Ocampo, *Dialogo con Borges*, Archinto, Milano, 2016 (Trad. Paolo Collo); Roger Caillois-Victoria Ocampo, *Corrispondenza*, Sellerio, 2003 (Trad. Edda Melon).

<sup>23</sup> Soprattutto per quanto riguarda Attilio Rossi (Albairate, 1909-Milano, 1994) e Alberto Sartoris (Torino 1901-Pompaples, 1998).

ricorrenza e permanenza nel tempo. Lo scopo è poi quello di comprendere in che modo tutto questo si incroci con l'Italia, durante e dopo l'avvento del fascismo<sup>24</sup>.

In Argentina, a partire dagli anni Trenta e fino alla sua scomparsa, Victoria Ocampo ha svolto attivamente un ruolo importante come mecenate, scrittrice ed editrice di livello internazionale. La sua esistenza si è conclusa con la donazione all'UNESCO di tutte le sue proprietà partire del 1973. Tuttavia il suo operato ha un valore positivo o polemico in relazione al contesto, a partire da coloro che hanno visto negativamente la sua tendenza "europeistica" e la sua forte personalità ben oltre le strette definizioni di intellettuale cosmopolita o di raffinata traduttrice. Forse proprio questa è la causa principale delle difficoltà nel valutare criticamente il ruolo di Victoria Ocampo. Una personalità particolarmente complessa "inteligente y valiente aun en el error" anticipa Gianera<sup>25</sup>, si somma ad una lunga vita vissuta sullo sfondo di trasformazioni epocali avvenute nel Novecento; un secolo che ha fatto crollare ogni tipo di verità e certezza ideologica; in particolare per il ruolo della donna e per la funzione liberatoria dell'arte, includendovi la responsabilità dell'intellettuale nell'evanescenza dei confini dopo le guerre.

Tutto ciò innesca in Victoria Ocampo l'urgenza di interrogarsi sulle norme prestabilite, nel superare gli aspetti ideologici pedagogicamente e nel "construir puentes culturales"<sup>26</sup>, per andare oltre le anacronistiche convenzioni dominanti. In questa prospettiva, l'Italia poteva gettare le fondamenta di un possibile rinnovamento.

---

<sup>24</sup> La sua posizione ideologica non le vieterà di incontrare il Duce nel 1934 a Roma, a Palazzo Venezia e di portargli in omaggio una copia del suo libro *De Francesca a Beatrice* (1924) con la prefazione di Ortega y Gasset. Nel momento in cui si incontrano, Victoria Ocampo aveva già un certo prestigio internazionale associato all'ambiente intellettuale argentino ed europeo, posto a ridosso della traiettoria editoriale della rivista "Sur". Questo evento sarà uno degli argomenti più ricorrenti utilizzato da alcuni suoi connazionali per screditare il suo operato culturale. Tuttavia, ritornando al tema dello sdoppiamento: quale delle due anime di Victoria Ocampo incontra Mussolini? Quella storica o quella letteraria? alcune domande trovano una risposta solo da un approfondimento della sua personalità. L'incontro con il Duce verrà testimoniato nel libro scritto dalla direttrice di "Sur" *Supremacia del alma y de la sangre*. La conoscenza del Duce fu il risultato dell'invito dell'Istituto interuniversitario fascista di cultura e della Direzione generale degli italiani all'estero, che propongono alla Ocampo tenere una serie di conferenze su temi americani in Italia. Lei inizialmente non accetta, poi, mossa dalla curiosità, realizza il viaggio chiedendo la possibilità di coinvolgere lo scrittore argentino Eduardo Mallea. Successivamente si dividono le presentazioni: Victoria Ocampo parlerà a Firenze e Venezia, invece Mallea si presenta a Roma e Milano.

<sup>25</sup> P. Gianera, *La musica en el grupo Sur*, Eterna cadencia, Buenos Aires, 2011.

<sup>26</sup> "Si uno habia podido irse aa San Luis, a construir un puente en vez de hacer la vida de un "niño bien", la otra podía dedicarse a un tipo de puente distinto [...]". Victoria Ocampo si riferisce al primo lavoro di suo padre come ingegnere. V. Ocampo, *They are fighting in the center*, "Testimonios series sexta a decima", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000, pp. 236.

Le sue convinzioni europeistiche contribuiscono ad alimentare opinioni fortemente contrapposte: da una parte, in forza di suoi reali difetti, è percepita come autoritaria, superficiale, snob ed elitaria. Dall'altra, le viene riconosciuto un'importante funzione che ha contribuito all'incontro di Latino America con la cultura europea contemporanea, soprattutto per la cultura argentina.

Le antitetiche interpretazioni spingono ad interrogare le fonti originali, partendo dall'affermazione di Pedro Barcia:

“Pocas autoras argentinas han padecido las simplificaciones estimativas de toda laya con las que ha sufrido Victoria Ocampo. Los anatemas y sambenitos que estos inquisidores laicos prejuicios le han colgado son los calificativos de “oligarca”, “clasista”, “extranjero”, “europeizante”, “desarraigada” y así parecidamente”<sup>27</sup>.

Sebbene alcuni autori consiglino di cominciare con l'autobiografia, è necessario scoprire certi meccanismi all'interno della scrittura della Ocampo che a sua volta assume tra caratteri diversi: in primo luogo quelli che hanno un carattere “pubblico” costituito dai saggi, sparsi tra articoli di giornale e saggi pubblicati su “Sur”, poi ci sono i suoi libri, tra narrativa e traduzioni e, infine una scrittura più “intima”, costituita dal carteggio tra intellettuali e la sua autobiografia che diventa determinante per intravedere un “fil rouge” e una serie di sottili relazioni. Tuttavia lascia aperte altre questioni: ad esempio, di che cosa si appropria Victoria Ocampo per costruire il suo racconto autobiografico? Come decide di raccontarlo e ancora, come sceglie gli episodi da raccontare e in che forma decide di descriverli? Tutto questo conduce verso quelle che saranno le fonti principali, oltre ai sei fascicoli dell'autobiografia, agli oltre cento articoli pubblicati su “Sur” fino al 1966, ai dieci volumi dell'opera miscellanea intitolata *Testimonios* e ai suoi saggi non ripubblicati. Questo materiale si incrocia con un lungo scambio epistolare con artisti, scrittori, architetti, studiosi: rispecchia fedelmente non solo gli argomenti sui quali Victoria Ocampo riflette, ma anche le iniziative, le opinioni, i valori che afferma. In questo ricco materiale emerge la dinamica intellettuale che darà origine alla rivista “Sur”, anche attraverso la mediazione di amici o semplici conoscenti.

---

<sup>27</sup> P.L. Barcia, prologo in *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*, EDIUNC, Mendoza, 2004, pp. 9.

#### 4 Victoria Ocampo, “istruzioni per l’uso”.

Ramona Victoria Epifanía Rufina Ocampo Aguirre, nacque il 7 di aprile del 1890 a Buenos Aires. È la quarta generazione di una delle più importanti famiglie in Argentina<sup>28</sup>; è la maggiore di sei sorelle all’interno di una delle famiglie ricche e attente alle tradizioni dell’Argentina che, secondo le usanze alto borghesi dell’epoca, istruiscono le figlie in casa affidandone la formazione ad istitutrici accuratamente selezionate: Mademoiselle Bonnemason e Miss Ellis. Impartiranno loro lezioni di letteratura, storia e talvolta di matematica, ma sempre nella propria lingua: francese e inglese. Con il Signor Frigola, precedentemente insegnante di violino della madre, riceveranno lezioni di solfeggio e dalla danese Miss Krauss lezioni di piano. Le lezioni di ballo si terranno da “Forster”, ove impareranno il valzer, la polka, la tarantella, la mazurka, il *pas de quatre*, praticamente tutto escluso il tango, considerato poco raffinato<sup>29</sup>. Il tutto è condito da lunghi viaggi in Europa, per entrare in contatto con quella educazione raffinata.

Nel primo viaggio familiare in Europa Victoria Ocampo ha circa sei anni; visita Ginevra, Londra, passa per Roma di cui ricorda l’arredamento della stanza. Conosce la costa occidentale dell’Italia; si trova in Campania dove da una finestra vede “quella montagna che sputa fuoco”; il Vesuvio. Con la sua istituttrice francese, Madmoiselle Guérin, che parla italiano ritorna a Buenos Aires passando per Parigi.

Nel secondo viaggio familiare in Europa Victoria Ocampo è maggiorenne; termina a Buenos Aires le lezioni di piano e inizia quelle di canto a Parigi. Riesce a convincere i genitori a lasciarla prendere lezioni presso Il Collège de France e La Sorbonne. Assiste alle lezioni tenute da Henri Bergson e da Henri Hauvette, mentre segue corsi di filosofia e letteratura; studia Dante, Sant’Agostino, Nietzsche e Schopenhauer; visita i musei e frequenta i teatri. Sebbene per due anni sia sempre stata accompagnata da una governante, Victoria Ocampo scopre il piacere della dimensione culturale, sempre più consapevole di

---

<sup>28</sup> “Manuel Anselmo Ocampo, abuelo de la autora, era propietario de grandes extensiones de tierra en zona de Pergamino, provincia de Buenos Aires. Era hijo de Manuel Ocampo, que fue senador y presidente del senado de la provincia de Buenos Aires y gobernador de la misma (1860-1861), edemas de candidato a la presidencia de la República”, E. Paz Leston, *Victoria Ocampo: Testimonios, series sexta a decima*, pp. 88.

<sup>29</sup> V. Ocampo, *Autobiografía II. El imperio insular*, “Sur editorial”, Buenos Aires, 1980, pp. 31.

quanto sia limitata l'educazione riservata alle donne; vede probabilmente nella figura femminile una "zona esclusa" dai privilegi della cultura.

Di ritorno a Buenos Aires, inizia il periodo di frequentazioni sociali a scopo matrimoniale. Come testimoniano le lettere a Delfina Bunge, prima del secondo viaggio in Europa Victoria Ocampo aveva già individuato il suo futuro marito attraverso le partite di golf, croquet e gli eventi ricorrenti delle famiglie aristocratiche. Nel rispetto delle convenzioni sociali dell'epoca e delle tradizioni familiari (alle quali lei era affettivamente legata) dopo un periodo di mutua conoscenza, nel 1912 Victoria Ocampo sposa Bernardo de Estrada, detto "Monaco", figlio di una ricca famiglia aristocratica molto cattolica. A dicembre partono in viaggio di nozze per l'Europa, tuttavia Victoria entra presto in conflitto con le vedute ristrette del marito. A febbraio saranno a Roma dove lei conosce il futuro amante e sostenitore delle sue ambizioni intellettuali, nonché cugino del marito, Julian Martinez, facoltoso diplomatico.

Victoria Ocampo si rivelerà una figura anomala per il suo periodo. Già a ventidue anni ha maturato una forte consapevolezza di se stessa; il suo essere donna è un diritto, non un cumulo di obblighi sociali che la escludono dal mondo intellettuale. Il matrimonio le aveva concesso di interagire in modo più libero nel *milieu* culturale nel quale non era pensabile la figura femminile. Consapevole delle limitazioni del suo tempo, intende scardinare dall'interno le posizioni che allontanano l'Argentina dallo sviluppo culturale che auspica fortemente. Quello che manca in Argentina non è, secondo lei, la capacità di creare ma la volontà di superare i convenzionalismi ideologici ed estetici.

Victoria Ocampo è anche la donna di qui tanti intellettuali si sono innamorati. È la persona che per prima si è compromessa con la rivendicazione dei diritti delle donne formando l'UMA (Unión de Mujeres Argentinas). Impegnata nelle cause sociali, ha aiutato la sua amica Gisèle Freund, celebre fotografa, autrice della più famosa foto di Virginia Woolf, che, con la mediazione della Ocampo, va a stabilirsi in Argentina all'inizio delle persecuzioni della Gestapo. Lo stesso tentativo non andrà a buon fine con Benjamin Fondane. Superando i propri pregiudizi<sup>30</sup>, aiuterà Margherita Sarfatti a rifugiarsi tra Argentina e Uruguay, dopo il crollo del fascismo.

---

<sup>30</sup> "Ricevuto lettera della signora Sarfatti: verrà a Buenos Aires. La faremo parlare di Ben Hito. PPS: vedi, io perdono molte cose... Tutto, anzi, credo, alle persone, purché esistano e possa sentire che non sono inconsistenti [...]", *Roger Caillois-Victoria Ocampo, Corrispondenza*, Sellerio, Palermo, 2003, pp.105.

Per lo più condannata all'oblio dai suoi concittadini, Victoria Ocampo è stata la donna che, paradossalmente, assieme alla sua antagonista Eva Perón, iniziato a costruire il paradigma della donna e la cultura contemporanea argentina<sup>31</sup>.

## 5 Il mecenatismo di Victoria Ocampo

*La infancia de una mecenas* è il titolo del primo capitolo del libro *Victoria Ocampo: intimidades de una visionaria*, ed è il primo testo che identifica subito il personaggio nel ruolo di mecenate. Il titolo introduce la storia familiare e la loro privilegiata situazione economica. Rispetto al mondo intellettuale, consolida una posizione critica verso il proprio paese, cominciando a riconoscere il primato della cultura europea in materia di arte, letteratura, musica e arti plastiche. Nondimeno è consapevole che queste prelibatezze culturali appartengono al passato e che l'Argentina debba emergere in autonomia dalle giovani generazioni di artisti e di intellettuali.

Il mecenatismo di Victoria Ocampo inizialmente si manifesta a partire del 1924 attraverso il contributo e il sostegno alle iniziative dell'“Asociación del Profesorado Orquestal”<sup>32</sup> (APO) e dell'“Asociación Amigos del Arte”<sup>33</sup> (AAA) a partire del 1924 a Buenos Aires.

“[...] La mayoría de los miembros de la institución no querían que ‘las polleras’ pretendieran influir o imponer su voluntad. Alguien hizo notar que la señora V.O. tenía tan mal

---

<sup>31</sup> Il contrasto tra la figura intellettuale di Victoria Ocampo e quella populista di Eva Perón, al centro del dibattito per il voto della donna, ha ispirato l'opera teatrale *Evita y Victoria: Comedia patriótica en tres actos*, di Mónica Agra de Ottino, Emece, Buenos Aires, 1990

<sup>32</sup> Nel 1924 Victoria Ocampo decide di contribuire al finanziamento dell'APO. Consapevole delle poche risorse attribuite alla musica e in particolar modo a quella contemporanea che oltre tutto non contava sull'appoggio di autorevoli personaggi della società argentina, svolgerà il ruolo di “socio protectora de la orquesta” fino 1928, momento nel quale decide di lasciare l'associazione, anche alla luce delle scelte di un ambiente istituzionale dominato dalla cultura maschilista. Nell'arco di poco tempo lei comincerà a partecipare alle attività dell'APO e pensa di fornire il suo appoggio ai musicisti e compositori contemporanei. A partire del 1927 con il suo appoggio l'associazione è riuscita a triplicare la sua sovvenzione grazie anche a molte gestioni da lei realizzate con l'intenzione di appoggiare i musicisti emergenti. Fortemente in contrasto con la maggioranza del comitato organizzativo che non avrebbe voluto pagare Ansermet *como él lo mercería* Victoria Ocampo abbandonerà l'APO dopo tre anni.

<sup>33</sup> Victoria Ocampo è stata tra le fondatrici dell'associazione “Amigos del Arte” nel 1924. Il tema si approfondirà nel capitolo seguente.

carácter que estaba haciendo construir una casa en Mar del Plata porque ni siquiera podía veranear en paz con su familia”<sup>34</sup>.

Questa citazione sulla partecipazione all’APO bene illustra il contesto ostile nel quale Victoria Ocampo inizia a svolgere la sua attività di mediatrice culturale; un periodo nel quale non è ammissibile che una donna si possa occupare di cultura e tanto meno che queste scelte le permettano di affermare se stessa. Tuttavia Victoria Ocampo percepisce l’urgenza di rilanciare il rinnovamento della cultura; nella sua strategia il suo ruolo di donna non dovrà essere di impedimento<sup>35</sup>.

L’irrequietezza culturale argentina degli anni Venti si manifesta anche nella creazione dell’associazione “Amigos del Arte” (1924-1942), uno spazio dedicato a produrre e stimolare l’arte moderna<sup>36</sup>. Victoria Ocampo è parte del comitato direttivo e del sub-comitato delle lettere, mentre Angelica Ocampo, la sorella a lei più affine, si occupa dell’arte decorativo nel sub-comitato di riferimento.

Nelle preoccupazioni estetiche degli anni Venti, entrambe le associazioni orientano l’attività al rinnovamento dell’arte che stava emergendo allora in Argentina; il tentativo di far nascere un’avanguardia locale vede Victoria Ocampo tra le sostenitrici principali. Amigos del Arte è il luogo “prescelto” in cui Victoria Ocampo incontra Ortega y Gasset, Waldo Frank e Le Corbusier. Tuttavia, gli studi sulla direttrice di “Sur” non contemplano una delle esposizioni internazionali più rilevanti per l’associazione e per Victoria Ocampo nella relazione con la cultura italiana: la mostra del “Novecento Italiano” nel 1930, organizzata da Margherita Sarfatti tramite l’amicizia di Ardengo Soffici:

---

<sup>34</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur editorial, Buenos Aires, 1982, pp. 109.

<sup>35</sup> La partecipazione nell’ “Asociación del Profesorado Orquestal”, verrà sviluppata con maggiori riferimenti in relazione all’attività dell’ “Asociación Amigos del Arte”.

<sup>36</sup> Per arte moderna, si intende l’arte rinnovatrice, quindi si riferisce a qualsiasi manifestazione plastica, musicale, letteraria o visiva che proponesse un rinnovamento dei propri linguaggi. Alcuni testi parleranno di “Vanguardia Rioplatense”, tuttavia la studiosa Beatriz Sarlo contesta il termine perché nel caso dell’Argentina non c’è una vera e propria “rottura”, ma uno “spacco”: “La vanguardia vino precisamente para quebrar esta unidad: y la división fue un producto histórico del crecimiento y complejización del campo intelectual.”, B. Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, pp. 216.

“Caro Carrà [...] ti mando l’indirizzo dell’acquirente del quadro [...] Buenos Ayres [...]. É un vecchio signore d’origine italiana che compra opere di diverso genere, ed uno di quelli che proponevano l’esposizione a Buenos Ayres, della quale ho ceduto l’iniziativa alla Sarfatti”<sup>37</sup>.

Per la mostra, Margherita Sarfatti sceglie come curatore il pittore argentino Emilio Pettoruti, suo amico e conoscitore degli artisti coinvolti nella mostra. Pettoruti era rientrato in Argentina nel 1925 e, come artista plastico oltre che amico di Victoria Ocampo, frequentava i saloni dell’associazione. Per via della mostra Margherita Sarfatti e Victoria Ocampo iniziano la loro conoscenza<sup>38</sup>. Ai giornali italiani non passa inosservato l’invito della Ocampo alla Sarfatti a casa sua, in calle Rufino de Elizalde per presentarla nell’ambiente argentino. Questo evento mette in evidenza l’attività di promotrice culturale di Victoria Ocampo e la sua familiarità con l’arte italiana. Tuttavia il fatto sembrerebbe finora poco valorizzato dalla storiografia corrente. Eppure questo incontro ha probabilmente generato l’invito del 1934 a Roma, quando Victoria Ocampo, “richiesta” dal governo italiano, si recherà assieme allo scrittore Eduardo Mallea a tenere una serie di conferenze. Sarà lo stesso scrittore a ricordarsi dell’invito a casa della Sarfatti<sup>39</sup> durante il soggiorno a Roma.

La partecipazione di Victoria Ocampo nell’associazione Amigos del Arte, rimanda alla forte coerenza tra la propria attività di intellettuale e l’impegno di mecenate, dichiarato da lei stessa nella sua autobiografia e nelle ultime pubblicazioni dei *Testimonios*<sup>40</sup>. Il suo mecenatismo evidenzia da una parte, la tendenza all’apertura verso l’estetica delle avanguardie che stava maturando in Argentina intorno agli anni Venti-Trenta e dall’altra, permette di identificare le tematiche più seguite da Victoria Ocampo al di fuori della letteratura e in ultimo luogo, l’utilizzo strumentale della rivista.

---

<sup>37</sup> M. Carrà - V. Fagone, *Carlo Carrà, Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*, Feltrinelli, Milano, 1983, pp.191.

<sup>38</sup> La loro relazione, probabilmente non è mai divenuta amicizia per questioni caratteriali, tuttavia rimarranno in contatto per molto tempo e Victoria Ocampo sarà un utile aiuto per Margherita Sarfatti al momento del suo esilio in Sudamerica.

<sup>39</sup> V. Ocampo, *Dialogo con Mallea*, pp. 50.

<sup>40</sup> “[...] Yo siempre me he comportado como un mecenas, sin tener las debidas posibilidades materiales. En cuanto al dinero, siempre he vivido en un equilibrio inestable, dependiendo eternamente de rentas escasas, vendiendo alhajas, muebles (y hasta casas) para llenar huecos y pagar deudas.ese sistema dura poco tiempo. Se termina en la miseria”, V. Ocampo, *Autobiografia VI*, pp, 69.

La mostra del Novecento Italiano coincide con un periodo di crisi politica che colpisce anche le istituzioni culturali; l'irrequietezza sociale spaventa quella classe aristocratica che maggiormente sosteneva l'associazione. Victoria Ocampo ne è al corrente. Nel 1930, al momento del colpo di stato del generale Uriburu, lei ha maturato un forte senso estetico, consolidato la sua autonomia intellettuale e ha stabilito una rete di interlocutori che le permette di "emanciparsi" pur di fronte ad un certo declino nell'associazione.

"Entre 1931 y 1933, la AAA había perdido su independencia pero supo reciclar su prestigio y consiguió proteger aun ciertas ideas"<sup>41</sup>.

Senza abbandonare gli "Amigos del Arte" e figurando tra i suoi fino alla sua fine, Victoria Ocampo decide di avviare un progetto indipendente e autogestito, consapevole di evitare certe problematiche, occupandosi dello spazio che era rimasto sguernito: l'estetizzazione della critica<sup>42</sup>. In questo modo comincia ad elaborare quello che si rivelerà il progetto culturale più ambizioso della società argentina; la rivista "Sur", considerata da alcuni studiosi un contributo fondamentale che segnerà lo sviluppo futuro della cultura latinoamericana. La rivista "Sur", per scelta della sua direttrice, viene interamente pubblicata in lingua spagnola sebbene inizialmente si sia ipotizzato una versione bilingue, inglese-spagnolo. Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo definiscono sinteticamente alcuni dei tratti più significativi della rivista:

"[...] Revista cosmopolita, donde el lugar del traductor y del introductor era, sin exageraciones, central, "Sur" se movía con la convicción de que la literatura argentina precisaba de este vínculo con la europea y la norteamericana; agitó la idea (a veces omnipotente, en ocasiones ridícula por su estilo) de que la actividad de importación, que incluía a libros y personas, cerraba los huecos de la cultura argentina, producidos por la distancia, por la juventud sin tradiciones del país, por la ausencia de linajes y maestros. Esto fue "Sur", pero no sólo esto"<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> P.M. Artundo - M.E. Pacheco, *Amigos del Arte 1924-1942*, pp. 204.

<sup>42</sup> Le note sulla critica d'arte da lei tenute o dei suoi collaboratori saranno orientate a promuovere un "sistema di misura" dei linguaggi estetici contemporanei basandosi sulla costruzione di modelli consapevolmente perseguiti. Questi temi saranno approfonditi nei capitoli seguenti, in particolare modo mediante l'intervento di Attilio Rossi.

<sup>43</sup> C. Altamirano - B. Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, pp. 262.

Per Victoria Ocampo era venuto il momento di avvicinare i grandi autori al mondo ispanico mediante traduzioni di eccellenza. La rivista sarà finanziata interamente da lei e verrà distribuita in tutta l'America Latina con l'obbiettivo di connettere la cultura europea a quella sudamericana<sup>44</sup>. Con questo gesto, Victoria Ocampo afferma la sua totale autonomia: è una intellettuale facoltosa che al tempo stesso può agire con autorevolezza nel mondo culturale. “Sur” ha un comitato editoriale tanto sofisticato quanto eterogeneo, che collabora nelle traduzioni e assiste la sua direttrice. Questa scelta, come segnalano altri studi, è strategica per la visibilità internazionale della rivista; sottilmente poi Victoria Ocampo introduce il suo pensiero mediante altre voci, riconosciute più autorevoli e consolidate all'interno della comunità intellettuale. Prova ne sia che, pur di mantenere il controllo su ogni singola scelta durante la lunga vita della rivista, Victoria Ocampo non ha mai voluto dividerne gli investimenti, addossandosi tutte le perdite economiche. “Sur” non è solo una rivista e, come si dimostrerà, né tanto meno può essere considerata una rivista letteraria che si occupa anche d'arte. “Sur” è piuttosto lo spazio che Victoria Ocampo offre per appoggiare e promuovere diversi artisti e pensatori all'interno della cultura contemporanea. Il tutto avviene in quel nodo fondamentale per la società argentina che è Buenos Aires.

Il percorso di Victoria Ocampo prende le mosse da scelte che paiono più radicali che trasversali, tuttavia è innegabile che lei riesce a riconoscere il primato di alcune manifestazioni che attualmente in gran parte possono considerarsi “cardini” della cultura contemporanea; dall'architettura di Le Corbusier alla letteratura di Jorge Luis Borges. Victoria Ocampo non potendo certamente considerarsi un'esperta in ogni singola disciplina, riesce però a selezionare accuratamente i suoi collaboratori. Domanda, ascolta, condivide: valuta, tuttavia tiene per sé l'ultima parola.

“El consejo extranjero de Sur estaba compuesto por el dominicano Henríquez Ureña, el mexicano Adolfo Reyes, el italiano Leo Ferrero, el francés Drieu la Rochelle, el español Ortega y Gasset, el uruguayo-francés Jules Superville, el norteamericano Waldo Frank, el suizo Ernest Ansermet. Todos amigos personales míos. En el Consejo de Redacción estaban Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, Maria Rosa

---

<sup>44</sup> Al momento di progettare la rivista, si parte dell'idea di avvicinare “le Americhe”. Intanto il progetto matura, Victoria Ocampo intuisce che entrambi i giovani continenti americani soffrono una specie di nostalgia dell'Europa, si sentono “orfani” e, a questo punto “Sur” si orienta di più a fare arrivare gli autori europei.

Oliver y Guillermo de Torre. Pero Mallea, iniciador de Sur y de Torre, secretario, ocupaban un lugar mucho mas importante que el de simples consejeros: juntos hacíamos la revista”<sup>45</sup>.

## 6 La presenza italiana tra le pagine di “Sur”

Nel 1930 Victoria Ocampo incontra a Parigi Leo Ferrero (Torino 1903 - Santa Fe 1933). Egli si era formato tra la capitale francese e Firenze. La sua conoscenza in qualche modo impersonifica per Victoria Ocampo quell’immagine idealizzata di Dante. Tuttavia il rappresentante fiorentino rivisita la letteratura italiana che era rimasta cristallizzata ai confini del dantismo nell’Argentina degli anni Trenta. L’amicizia con Leo Ferrero lasciò dei segni precisi rispetto alla percezione della cultura italiana vigente fino quel momento a Buenos Aires e formula una presa di coscienza dei problemi relativi all’arte mediante l’utilizzo critico della letteratura. Questa presa di posizione da parte di Leo Ferrero le permette di formare parte del primigenio comitato editoriale di “Sur” e la sua figura rimase come riferimento oltre la sua inaspettata scomparsa, avvenuta soltanto due anni dopo la pubblicazione del primo numero della rivista. Tuttavia, Leo Ferrero rappresenta la voce di una continuità estetica sull’Italia che Victoria Ocampo aveva iniziato con Dante e superata al momento della nascita di “Sur”. Questo fatto non lede la singolarità della presenza italiana nella traiettoria intellettuale dell’editrice della rivista, tuttavia ancora poco visitata dagli studiosi.

Nel 2017 sono stati celebrati i quaranta anni dall’ingresso di Victoria Ocampo nell’Academia Argentina de Las Letras. E’ stata la prima donna argentina ad avere avuto questo privilegio. L’immagine che contestualizza l’evento include alcuni degli elementi con i quali solitamente si identifica Victoria Ocampo: gli occhiali bianchi, i fiori che commemorano il suo amore per la natura e due numeri della rivista “Sur”: (il numero 147-148 e il 153-156), fascicoli monografici dedicati rispettivamente alla Francia e all’Inghilterra. Da qui scaturisce il bisogno di chiedersi che fine abbia fatto, nel frattempo, l’Italia.

Dominano alcune semplificazioni a partire dal modo in cui viene considerata la rivista, ridotta ad un ambito prevalentemente letterario. Tuttavia dallo spoglio di oltre

---

<sup>45</sup> V. Ocampo, *Vida de la revista Sur. 35 años de una labor*, “Sur”, 303-305, pp. 9.

duecentocinquanta numeri, si può osservare che le tematiche affrontate coprono molti campi a cominciare dall'architettura, il cinema, la estetica, la musica e il teatro. A livello "programmatico" si può osservare che nella rivista solitamente si propongono una serie di note relative a questioni artistiche, lette anche in modo critico che va ben oltre la semplice cronaca del momento. Con l'intento di recuperare una visione meno letteraria e più vicina al rinnovamento dell'arte, il libro di Pablo Gianera, del 2011 si occupa della musica e sottolinea la partecipazione di Victoria Ocampo nell'Associazione di Profesorado Orquestal<sup>46</sup> (APO) e ne ricostruisce la sua traccia su "Sur".

La seconda omissione riguarda la mancanza di riferimenti all'Italia. Sebbene Victoria Ocampo spesso citi Dante e, nel comitato internazionale, collochi per l'Italia la figura di Leo Ferrero<sup>47</sup>, la rilevanza della sua presenza è stata recuperata soltanto recentemente dallo studio di Alejandro Patat<sup>48</sup>. Forse, come anticipato prima, a causa della sua prematura scomparsa egli verrà poco menzionato, nonostante sia citato diverse volte da Victoria Ocampo e Waldo Frank e pubblicato fino 1940 Tuttavia precipitano nell'oblio , senza motivi apparenti, assieme a Leo Ferrero altre figure rilevanti e più longeve, che hanno lasciato la propria traccia su "Sur", come Alberto Sartoris o Margherita Sarfatti. Altre personalità invece, sembrano fagocitate da altri, come nel caso di Vittorio De Sica che rimane nell'ombra di Sergej Ėjzenštejn e trascina nell'anonimato grandi registri come Luchino Visconti e Roberto Rossellini, particolarmente ammirati e commentati da Victoria Ocampo. Non sembrano considerarsi i commenti autobiografici sulle conferenze di Enrico

---

<sup>46</sup> L'APO era stata creata nel 1894 come "istituzione sindacale allo scopo di definire e difendere i dritti lavorativi del musicista professionale". Successivamente si forma l'Orchestra Filarmonica de la "Asociacion del Profesorado Orquestal", che terrà il suo primo concerto nel 1922 con Georges Saslavsky come direttore d'orchestra.

<sup>47</sup> Recentemente nel campo dello studio dell'italianistica, le pubblicazioni di Alejandro Patat, fanno emergere questa presenza: "[...] Per ultimo, nel lungo periodo di pubblicazione di «Sur» (1931- 1981), la famosa rivista voluta e diretta da Victoria Ocampo, sono stati individuati due grandi momenti. La stagione che va dal 1931 al 1945, segnata dal rapporto personale, intellettuale e letterario tra l'intellettuale argentina e Leo Ferrero, fini per imprimere a «Sur» alcuni aspetti di provenienza solariana e per mettere in discussione in ambito argentino il canone della letteratura italiana vigente sino ad allora. La stagione che va dal 1945 al 1971 coincide con la diffusione in Argentina della poesia e della narrativa che dagli anni venti agli anni cinquanta aveva cambiato, arricchendolo, il panorama della letteratura italiana. Fondamentali le figure di Attilio Dabini e di Enrique Pezzoni, in qualità di critici e traduttori della letteratura italiana del secondo Novecento in Argentina". A.Patat e A. Di Tullio, *Vida nueva: La lingua e la cultura italiana in America Latina*, pp.36.

<sup>48</sup> A. Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*, Guerra, Macerata, 2005.

Ferri<sup>49</sup> tenute a Buenos Aires. Nemmeno incuriosisce che il primo articolo pubblicato da lei nel 1920 sia tratto dal *Purgatorio*, Canto XV, decidendo di ricordare così Dante a ridosso delle celebrazioni per il sesto centenario dalla sua morte. Continuò con questi riferimenti, intitolando nel 1924 il suo primo libro *De Francesca a Beatrice*.

Un breve accenno alla presenza italiana è contenuto nel saggio *La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi y la intervención de la revista "Sur"*, di Florencia Suárez Guerrin<sup>50</sup>. Sebbene Attilio Rossi non venga percepito all'interno del contesto "italianistico" al quale fa riferimento il progetto di rinnovamento culturale mediato da Victoria Ocampo, il testo è interessante anche perché inserisce un'interpretazione più ampia di "Sur" e individua almeno sommariamente, la presenza italiana in relazione ai linguaggi artistici.

A fronte di tutto ciò, la pubblicazione nel 1953 di *Letras Italianas*; un "sentito" numero monografico sull'Italia è divenuto il "case study" di questa tesi, a cominciare dal particolare vincolo che relaziona Victoria Ocampo con la cultura italiana, finora non riconosciuto nella sua completezza.

## 7 Victoria Ocampo: mediatrice delle Arti tra Italia e Argentina. Il caso "Sur".

Negli ultimi quindici anni la figura di Victoria Ocampo è stata oggetto di numerose pubblicazioni. Nonostante questa fortuna critica, i saggi a lei dedicati sono per lo più riferiti a specifici episodi della sua vita, maggiormente letterari o in relazione a qualche figura molto prestigiosa internazionalmente, assumendo Victoria Ocampo un ruolo "satellitare". Solo in rare circostanze assume il protagonismo; cinema, architettura o la rivista "Sur" che, tuttavia riesce a fagocitare anche la sua creatrice. Nei quarant'anni trascorsi dalla sua morte, la seppur vasta letteratura prodotta sulla sua figura solo in rari casi si è soffermata sull'analisi della sua relazione con l'Italia come totalità culturale.

---

<sup>49</sup> Enrico Ferri (1856-1929) è stato un politico e scrittore italiano, che visitò l'Argentina due volte tenendo una serie di conferenze. Victoria Ocampo segue le tematiche tenute nel suo primo viaggio (1908) sottolineando l'intelligenza dell'italiano e il suo potere di persuasione "casi me ha hecho adoptar opiniones que son las mías", V. Ocampo, *Autobiografía II*, pag. 100.

<sup>50</sup> F. Suárez Guerrin, *La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi y la intervención de la revista "Sur"*, Instituto de Historia del Arte argentino y americano, Mar del Plata, 2011.

Nonostante il volume monografico sull'Italia pubblicato nel 1953, se si esclude il saggio di Alejandro Patat, non era stato oggetto di curiosità degli studiosi. Tuttavia come questo volume abbia contribuito in maniera sostanziale al processo di mediazione culturale tra Italia e Argentina rimaneva sino ad oggi un quesito pressoché inesplorato in maniera scientifica. Con questa ricerca, con l'analisi scientifico delle fonti primarie, si è voluto rivelare una sorta di “manifesto nascosto” che assume l'Italia come modello culturale di riferimento.

L'obiettivo della tesi non è, quindi, la sola analisi di un'impresa editoriale che pure ha avuto una diffusione capillare: in realtà si tratta di un primo tentativo di ricostruire vicende poco note, talvolta inedite, allo scopo di individuare come Victoria Ocampo introduca in Argentina alcuni elementi della cultura italiana nel campo dell'arte; come questo tentativo venga a creare, a partire degli anni Trenta di una fitta rete di contatti e di relazioni sociali trasversali tra entrambi le nazioni creando una speciale aura culturale dell'Argentina.

## CAPITOLO I. “Sur” N°225: *Letras Italianas*

### 1.1 Victoria Ocampo. “La Gioconda de La Pampa”

Victoria Ocampo ha avuto una vita piacevole, privilegiata, eppure piena di contraddizioni<sup>1</sup>. Nacque a Buenos Aires nel 1890 il 7 aprile ed era la maggiore di sei sorelle. Come già anticipato, era stata educata in casa da diverse istitutrici europee, dalle quali impara a leggere e scrivere in francese, sua lingua predominantemente usata dalla famiglia durante la lunga permanenza in Europa nel 1896. Vengono poi appresi l'inglese e l'italiano; lo spagnolo invece, era considerato una lingua poco colta<sup>2</sup>. Nel 1908, Victoria potrà frequentare per un biennio La Sorbonne e Il Collège de France<sup>3</sup>. Le sue origini aristocratiche<sup>4</sup> le permetteranno di relazionarsi con l'alta cultura sin da piccola: durante diversi viaggi e lunghi soggiorni nelle capitali europee vivrà un progressivo distacco della realtà argentina, che non implicherà allontanamento bensì favorirà un parallelismo

---

<sup>1</sup> L'autobiografia fu pubblicata dopo la sua morte nel 1979, Victoria Ocampo la scrisse a partire dal 1952, quando già padroneggiava lo spagnolo. L'opera si compone di sei volumi, interamente pubblicati da Sur casa editrice a partire del 1979: *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires, 1979; *Autobiografía II. El imperio insular*, Buenos Aires, 1980; *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, 1981; *Autobiografía IV. Viraje*, Buenos Aires, 1982; *Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia*, Buenos Aires, 1983; *Autobiografía VI. Sur y Cia.*, Buenos Aires, 1984. Questi volumi sono fondamentali per capire la sua evoluzione interna, i suoi pensieri e una vita condizionata dai privilegi e da mandati sociali. Dall'opera, che deve essere letta in parallelo ai suoi saggi raccolti nella miscellanea *Testimonios*, emergono le angosce esistenziali di una vita comunque agiata.

<sup>2</sup> Questa discriminazione non è soltanto dovuta alla forte immigrazione arrivata dalla Spagna. In contrapposizione con l'Italia la Spagna rimane legata ai barbari colonizzatori e non le viene riconosciuta nessuna originalità estetica.

Per approfondimenti sul profilo sociologico si veda: J.J. Sebreli, *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

<sup>3</sup> Nel secondo viaggio compiuto nel 1908, Victoria Ocampo arriva a Parigi insieme alle cinque sorelle minori, il personale domestico, le sue zie non sposate e i suoi genitori. Un seguito così numeroso ci lascia intravedere non solo la posizione economica dell'aristocratica famiglia Ocampo, ma anche un forte affiatamento che si declina nell'impossibilità di ritagliarsi uno spazio privato. Per questo motivo, lo scambio epistolare iniziato poco prima dalla partenza con Delfina Bunge, futura scrittrice e moglie dello scrittore Manuel Gálvez, sarà significativo nel rappresentare la ricerca del mondo privato mediante la scrittura. Stabiliti assiste alle lezioni tenute da Henri Bergson e da Hauvette, mentre segue corsi di filosofia e letteratura; studia Dante, San Agostino, Nietzsche e Schopenhauer; visita i musei e frequenta i teatri. Sebbene per due anni sia sempre stata accompagnata da una governante, Victoria Ocampo scopre il piacere della dimensione culturale, sempre più consapevole di quanto sia limitata l'educazione riservata alle donne; vede probabilmente nella figura femminile una “zona esclusa” dai privilegi della cultura.

<sup>4</sup> Nello studio biografico su Victoria Ocampo, Maria Ester Vázquez sottolinea la posizione economica e sociale della famiglia Ocampo, la quale non solo era particolarmente ricca ma anche protagonista nei processi socio-culturali dall'inizio della Repubblica Argentina: “Legendariamente, se supone que los Ocampo descienden de un paje de Isabel la Católica, nacido en Galicia, que fue uno de los primeros habitantes de la Isla de Santo Domingo. En realidad, don Manuel Jose de Ocampo, llego del Peru en los últimos años del siglo XVIII.” M.E. Vázquez, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, editorial Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2010, pp.16.

concettuale della cultura, maturato nel contrasto tra le diverse realtà. Sebbene lei si fosse formata a Parigi<sup>5</sup>, come tutti gli argentini appartenenti all'alta borghesia che intendevano la capitale francese culla della cultura e del buon gusto, in patria non le era concessa un'educazione superiore, così era per tutte le donne. Lei stessa precisa:

“La educación que se daba a las mujeres era por definición y adrede incompleta, deficiente. ‘Si hubiera sido varón, hubiera seguido una carrera’, decía mi padre de mí [...]”<sup>6</sup>.

Dalla citazione precedente, traspare la consapevolezza del femminile come inferiore culturalmente tuttavia, mediante il suo cerchio di amicizie lei mette in atto una strategia che le permette di inserirsi all'interno di una comunità intellettuale dimostrando una profonda padronanza di se stessa, scardinando le vecchie convinzioni sociali con l'obiettivo di ripristinare i valori estetici, almeno in parte, della realtà argentina.

L'Argentina di quegli anni attraversa un ciclo di relativa stabilità politica e prosperità economica, un periodo in cui si verifica un arricchimento individuale e collettivo senza precedenti<sup>7</sup>. Si aprono così le porte ad una massiva immigrazione, di cui approfittano maggiormente Spagna e Italia, verso una Buenos Aires che si consolida come sede del governo grazie all'attività portuale e come cuore del sistema bancario, fulcro del commercio nazionale e internazionale. La città si trasforma velocemente nella capitale moderna e cosmopolita di un paese che irrompe nella scena internazionale occupando un posto privilegiato<sup>8</sup>, come quello della famiglia Ocampo, proprietaria di grandi estensioni di terra, tra le famiglie più ricche del paese. Tuttavia le iniziative di interesse culturale

---

<sup>5</sup> Stabiliti a Parigi e considerando le capacità e l'intelligenza di Victoria, i genitori le permetteranno di seguire dei corsi a La Sorbonne e al Collège de France. Victoria Ocampo accompagnata da una governante, potrà assistere a un biennio di formazione in Francia e, dalle lettere destinate a Delfina Bunge, pubblicate nella sua autobiografia è possibile delineare l'agenda intellettuale di Victoria Ocampo e la rilevanza dell'esperienza intellettuale nella sua vita privata.

Nella lettera scritta da Parigi 10 di gennaio del 1909 a Delfina Bunge precisa: “[...] Sigo cursos de literatura y filosofía en el Collège de France y en la Sorbonne (nadie me obliga). Los que me interesan. Me gusta el *cours* de Maurice Croiset sobre literatura griega (de la que ignoro todo), y el de Faguet sobre el *Romantisme*. He oído a Bergson”, V. Ocampo, *Autobiografía II. El imperio insular*, op.cit. pp. 116.

<sup>6</sup> V. Ocampo, *Autobiografía II. El imperio insular*, pp. 16.

<sup>7</sup> Introducendo una serie di programmi volti ad incentivare gli investimenti stranieri l'agricoltura e l'industria, arrivano capitali britannici per la costruzione delle linee ferroviarie che permettono di raggiungere e coltivare nuove regioni dell'Argentina.

<sup>8</sup> Tuttavia le masse di immigrati che si precipitarono verso l'Argentina (nel 1914 il 47% della popolazione di Buenos Aires era nata all'estero) formano nuove forze sociali provocando da parte dell'élite nazionale una forte opposizione di fronte alla scomodità ante la possibilità di perdere il controllo decisionale.

restano relegate a un ruolo secondario e saranno maggiormente promosse da contributi privati.

## 1.2 Victoria Ocampo. “Sur”

Victoria Ocampo ebbe una posizione rilevante nello sviluppo della cultura argentina. Nel 1931 all'affermarsi di un nuovo modo di diffondere la cultura, fonda la rivista “Sur” (1931-1992): nacque dall'insistenza di Waldo Frank ed Eduardo Mallea, in seguito alle conferenze promosse da “Amigos dal Arte” nel 1929. Il nome le fu suggerito telefonicamente da Ortega y Gasset<sup>9</sup>, così come nel 1933 l'iniziativa di fondare una casa editrice per ammorbidire le perdite economiche<sup>10</sup>. Il progetto di “Sur” permette alla Ocampo di definire il proprio ruolo e acquisire autorevolezza, legandosi al mondo intellettuale con un'identità precisa e determinata che giustifica la sua voracità verso il mondo della cultura: è la direttrice di una importante rivista internazionale e come tale è lecito un vivo interesse per l'arte, la letteratura e i suoi protagonisti.

Per capire la genesi della rivista, in primo luogo è necessario conoscere la personalità di Victoria Ocampo che si esprime proprio in quelle pagine perché “cualquier analisis de “Sur” debe començar con un analisis de Victoria Ocampo” sottolinea nel suo saggio il professor John King<sup>11</sup>.

In secondo luogo si deve considerare la trasversalità di “Sur”. Victoria Ocampo all'inizio degli anni Trenta crea, dirige e finanzia personalmente una rivista di carattere

---

<sup>9</sup> “Ortega, entonces le abrió las puertas del idioma. Además él estaba deslumbrado con esa *Gioconda de La Pampa* -como la llama en una carta fechada en mayo 1917 en España- de rostro armonioso y divino [...]”, M. E. Vázquez, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, pp. 77.

<sup>10</sup> Si veda V. Ocampo, *Vida de la revista Sur. 35 años de una labor*, “Sur”, 303-305, pp.14.

<sup>11</sup> J. King, *Sur y la cultura argentina en la década del treinta*, in “América: Cahiers du CRICCAL, n°4-5, 1990. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939”, pp. 382.

internazionale. “Sur”<sup>12</sup>, a differenza delle precedenti pubblicazioni argentine, tra le quali “Nosotros” o “Martin Fierro”, diventa quella che Alejandro Patat definisce la più imponente operazione intellettuale del Novecento latinoamericano<sup>13</sup>.

Sin dai primi numeri, ma con una cadenza poco regolare<sup>14</sup>, “Sur” si occupa di dare spazio al pensiero critico contemporaneo, trattando la letteratura, il cinema, le arti figurative, l’architettura, talvolta questioni di ordine filosofico e, infine, la psicologia, nell’intento di diffondere l’opera degli intellettuali più rappresentativi della contemporaneità europea e di far emergere nuove figure americane, tra cui Borges.

La rivista, interamente pubblicata in spagnolo<sup>15</sup> per volontà di Victoria Ocampo, ha un innovativo comitato editoriale costituito in parte da collaboratori locali: Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo Gonzalez Garaño, Eduardo Mallea, Maria Rosa Olivier e Guillermo de Torre; e collaboratori internazionali, principalmente europei: Ernest Ansermet, Leo Ferrero, Waldo Frank, Jose Ortega y Gasset, Adolfo Reyes, Drieu la Rochelle, Jules Superville e Henríquez Ureña.

“Il consiglio di redazione di “Sur” era composto, tra gli altri, da Borges, Bullrich, Girondo, Mallea e de Torre [...] una fitta rete di rapporti parentali e di amicizia univa i membri della rivista: Bullrich era il cugino di Ocampo; Bioy aveva conosciuto Borges nel 1932 a casa di Victoria e anni più tardi avrebbe sposato Silvina, la sorella di Victoria; de Torre era sposato con Norah Borges ed era dunque cognato dello scrittore argentino [...] Mallea era entrato in “Sur” grazie alla mediazione di Waldo Frank e, tra l'altro, era già collaboratore di “La Nación”, di cui avrebbe diretto negli anni trenta e quaranta il supplemento culturale. Il consiglio di redazione composto da stranieri (tra cui l'italiano Leo Ferrero) invece era stato scelto secondo un criterio ancora più personalistico: erano tutti amici stretti di Victoria Ocampo”<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Bibliografia di base sulla rivista “Sur”: J. King, *Sur a study of the argentine literary journal and its role in the development of a culture 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; M.C. Parodi Lisi, *El Proyecto cultural de la revista 'sur' (1931-1970) en la obra literaria de Victoria Ocampo*, Berlin, Berlin, 1986; A. Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*, Guerra, Perugia, 2005; B. Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 - 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988; C. Altamirano - B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997; O. Hermes Villordo, *El grupo Sur. Una biografía colectiva*, Planeta, Buenos Aires, 1993.

<sup>13</sup> A. Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*, op.cit., pp. 109.

<sup>14</sup> Inizialmente, tra il primo e il decimo numero, passarono oltre tre anni. Sebbene la rivista sia nata come pubblicazione trimestrale, ci sono stati lunghi periodi di pubblicazione mensile, ad esempio a partire dall’incontro con Attilio Rossi che coincide con il numero sedici, “Sur” esce ogni due mesi, circa.

<sup>15</sup> Questa decisione implicava un ruolo importante delle traduzioni le quali si realizzavano all’interno della rivista ad opera dei propri collaboratori. Un gesto che permette emancipa l’opera dalla traduzione svolta in Spagna permettendo al lettore argentino di “appropriarsi” del testo originale.

<sup>16</sup> A. Patat, *Un destino sudamericano...*, op.cit., pp. 110.

É importante sottolineare che tutta l'attività intellettuale di Victoria Ocampo appare duplice: da una parte la produzione letteraria personale, costituita da saggi, racconti e autobiografia; dall'altra l'immagine speculare che la rivista "Sur" maggiormente riverbera, contaminata dai gusti e dalle idee personali della sua direttrice che ritroviamo nei saggi dei suoi collaboratori.

"Sur" non è solo una rivista: è uno spazio di mediazione culturale che segue un obiettivo strettamente didattico e divulgativo con una specifica linea estetica orientata al rinnovamento dei linguaggi visivi e letterari. Victoria Ocampo svolge la sua attività in un periodo nel quale una donna non sembra adatta a dirigere un'impresa culturale di questa portata; per questo diventano indispensabili i co-autori di "Sur" che condensano una pluralità di aree d'interesse. Gli argomenti affrontati nei suoi saggi sono vastissimi: la relazione tra Europa e America, il ruolo della donna, il compito degli intellettuali, la qualità come discriminante della buona letteratura e dell'arte, sono argomenti ricorrenti. Come si approfondirà in questo studio, Victoria Ocampo non si occupa soltanto di letteratura; pone l'accento sulle rappresentazioni centrali della contemporaneità, il cinema e l'architettura moderna, spaziando dai saggi critici a specifici progetti nei quali l'Italia occupa un ruolo prevalente per le sue soluzioni estetiche.

Se, come anticipato nell'introduzione la produzione intellettuale di Victoria Ocampo si deve percepire sdoppiata, analogamente la sua figura di mediatrice culturale va letta in modo disgiunto in quanto da una parte suggerisce un "sistema di misura" del contemporaneo tramite la critica proposta dalla rivista e, dall'altra, propone nuove forme estetiche all'interno della società *porteña* attraverso la creazione di modelli consapevolmente perseguiti. Quindi esistono due piani sui quali è necessario costruire ogni ragionamento. Questo tratto risulta evidente nella sua relazione con l'Italia, con il coinvolgimento dell'architetto italiano Alberto Sartoris per un progetto nel campo dell'architettura e la proposta di realizzare un film con Vittorio de Sica: Victoria Ocampo intende costruire "il modello" (progetto-film), tenendo conto che i criteri estetici sono stati precedentemente validati dalla presenza di Attilio Rossi nella veste di critico nelle pagine di "Sur".

A questo punto viene da chiedersi perché Victoria Ocampo si interessi particolarmente di queste due aspetti, come se ne sia avvicinata e perché l'Italia rivesta un ruolo così specifico, soprattutto all'interno di una formazione intellettuale filofrancese e filoanglosassone al di là della sua celebrata passione per Dante. La sua autobiografia o il carteggio complessivo con Angelica<sup>17</sup>, la sorella più simile per temperamento, sono una rilevante testimonianza della sua predisposizione fin da giovane verso il mondo dell'arte. Ci sono costanti apprezzamenti per la pittura, l'architettura, il cinema e la musica. Lei stessa commenta:

“[...] No conocía la pereza para la lectura. No la conocía para escuchar musica (incluso la que llevaba el rotulo de difícil); pero la conocía, y mucho, para leer musica a primera vista (cosa que siempre hice pésimamente). Y cuando volví a Europa, no tuve pereza para ir a los museos, ni para seguir los cursos en la Sorbonne o el Collège de France, si los temas me atraían”<sup>18</sup>.

All'interno di questo vasto panorama, è possibile dedurre che in Victoria Ocampo la consolidazione dell'interesse di verso alcuni specifici ambiti, che si condensano nel numero monografico sull'Italia, si sia definito con precisione durante la sua collaborazione con l'“Asociación Amigos del Arte”<sup>19</sup> (AAA).

#### 1.2.A “Amigos dal Arte”: l'estetica del pensiero.

L'associazione “Amigos dal Arte” è stata un'istituzione privata che funzionò in Argentina tra il 1924 e il 1942. Fu creata, amministrata e gestita da un gruppo di donne rappresentative dell'oligarchia di Buenos Aires e di un'élite culturale capace di offrire alla realtà locale la propria esperienza e sensibilità di tipo europeo. Tra le prime e fondamentali sostenitrici ci sono Adelia Acevedo, direttrice del primo biennio, Elena “Bebe” Sansinena de Elizalde seconda e ultima direttrice, María Rosa Oliver e Victoria Ocampo. Sebbene

---

<sup>17</sup> Si veda: E. Paz Leston, *V. Ocampo. Cartas a Angelica e otros*, Sudamerica, Buenos Aires, 1997.

<sup>18</sup> V. Ocampo, *Autobiografía II*, op. cit., pp. 18

<sup>19</sup> Bibliografía di base sull'associazione “Amigos dal Arte”: V. Meo Lagos, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, CICCUS, Buenos Aires, 2007; P.M. Artundo -M.E. Pacheco, *Amigos del Arte (1924-1942)*, Malba ediciones, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2008; P. Bruno, *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*, Biblos, Buenos Aires, 2014.

l'associazione avesse un folto comitato misto, integrato da artisti e scrittori in prevalenza uomini, la direzione fu condotta da due donne, entrambe amiche di Victoria Ocampo: Adelia Acevedo ed Elena Sansinena de Elizalde.

Sulla questione del genere nella costruzione di “Amigos del Arte”, Veronica Meo Laos opportunamente segnala:

“[...] la Asociación Amigos del Arte, a lo largo de sus casi dos décadas de existencia, estuvo presidida por mujeres. ¿Es que el arte era un asunto *femenino* y, por ende, menor? Sin disimular la ironía, Oscar Hermes Villordo supone que el ‘Arte’, así con mayúscula, era un accesorio más de los lujosos guardarropas femeninos, pues escritores, músicos y escultores, al tenerlos cerca, ‘vestían’ a las damas mecenas, tanto como sus largos y ceñidos modelos de satén, mientras ‘sus maridos las dejaban hacer y ganaban plata’. Para nosotros, la respuesta excede el oropel de las modas; por el contrario, se vincula con el pensamiento de Ortega y Gasset, para quien ‘la mujer criolla’, o sea la mujer aristocrática que encarnaba Victoria Ocampo, es el arquetipo de sus propuestas de una nueva *sensibilidad*, que parece incitar a estas mujeres ricas a ascender junto al hombre hacia una mejor calidad de vida. Serán estos selectos espíritus femeninos los que atesoren las pautas de la nueva sensibilidad y a los que Ortega destinara su texto *vital*, es decir a quienes les reservara la misión de la mujer como gran inspiradora del hombre”<sup>20</sup>.

Questa citazione rappresenta un piccolo tracciato dello sviluppo culturale e sociale in Argentina presente negli anni Venti e, nello stesso tempo ci mette in contatto con diverse verità. Da una parte conferma il ruolo principale delle iniziative private nelle questioni culturali, così come sottolinea la posizione gregaria dell'arte: le viene conferito un carattere accessorio, paragonandolo ad un atteggiamento superficiale destinato più che altro a non intralciare le attività economiche condotte per lo più dagli uomini. Dall'altra, nel relegare l'arte (sebbene si stia parlando di attività culturali) in un ruolo accessorio associato alle donne, conferma nuovamente la loro difficoltà nell'interagire al di fuori dell'ambito domestico. Proprio questo è, non a caso, uno degli argomenti più affrontati nella letteratura su Victoria Ocampo, a partire dal libro di Patricia Owen Steiner *Victoria Ocampo: Writer, Feminist, Woman of the World*; e più nello specifico per il contesto argentino, si veda lo studio di Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*.

Lo scopo principale di “Amigos del Arte” era orientato a diffondere il lavoro e il benessere materiale degli artisti locali, così come facilitare l'accesso del pubblico

---

<sup>20</sup> V. Meo Laos, *Vanguardia y Renovación Estética: Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, op.cit., pp. 39.

argentino alle varie produzioni culturali, nazionali e internazionali, dal contemporaneo al pre-colombiano. Tuttavia l'associazione non si occupò soltanto delle arti plastiche, ma anche di cinema, cultura e pensiero contemporaneo, organizzando mostre, conferenze e proiezioni cinematografiche, ed essendo Victoria Ocampo parte costituente vi si legge la continuità con "Sur". Durante diciotto anni di attività, l'associazione presentò quasi 500 mostre, poco più di 300 conferenze, concerti, proiezioni di film e spettacoli teatrali. Sebbene il contributo di "Amigos del Arte" sia stato determinante nell'introdurre le avanguardie europee e nella ridefinizione dell'identità dell'artista, nel 1942 diverse questioni economiche e politiche portano alla chiusura dell'associazione; Elena Sansinena de Elizalde si trasferirà nella sua residenza di Dolores, provincia di Buenos Aires e porta con sé la storia di "Amigos dal Arte", archiviando le sue carte, le fotografie e i documenti che testimoniano l'intensa attività culturale.

Nella raccolta di Paula Bruno *Visitas culturales en la Argentina 1898-1936*<sup>21</sup> pubblicato nel 2014, si fa conoscere una serie di eventi legati alla permanenza di alcune figure di prestigio internazionale che arrivarono a Buenos Aires a condividere le proprie idee in ambiti specifici. Il libro precisa che i visitatori fungono da collegamento tra contesti politici o culturali, nazionali e internazionali. Mediante una raccolta cronologica di dodici saggi si analizzano le tematiche affrontate dal conferenziere sull'arte, sulla religione o sulla scienza, ecc. ma anche, la gestione e il finanziamento della visita in tal modo, si fa emergere l'importante ruolo delle riviste e delle associazioni culturali, tra cui "Amigos del Arte", sostenute economicamente dalla classe colta *porteña*, in contrapposizione alle iniziative più conservatrici delle istituzioni ufficiali.

Questo studio si concentra sulla presenza di Victoria Ocampo (de Estrada) nelle vesti ufficiali di interlocutrice diretta di Ortega y Gasset, Waldo Frank e Le Corbusier, avendo creato all'interno dell'associazione "Amigos dal Arte" la "Sociedad de Conferencias", assieme a Elena Sansinena de Elizalde.

"1924 parece haber sido un hito en mi vida. Ese año me habitué a *realizar* (en el sentido ingles del termino, es decir, a *comprender*) que por fin vivir sola (había alquilado mi casa en la

---

<sup>21</sup> Si tratta del libro a cura di Paula Bruno, nel quale si raccolgono cronologicamente dodici saggi, dove si può apprezzare la rilevanza delle personalità analizzate. Si presentano il soggiorno di: Pietro Gori (1898-1902), Rafael Altamira (1909), Georges Clemenceau (1910), Jean Jaurès (1911), León Duguít (1911), José Ortega y Gasset (1916), Eugenio D'Ors (1921), Rabindranath Tagore (1924), Albert Einstein (1925), Filippo Marinetti (1926), Le Corbusier (1929), Waldo Frank (1929) e Jacques Maritain (1936).

calle Tucumán; habitaba, sola, en un departamento de la calle Montevideo), que por fin había reconquistado (o conquistado), hasta un cierto punto, mi libertad perdida en el matrimonio, al salir de la privino del convento familiar”<sup>22</sup>.

Quando Victoria Ocampo arriva ad “Amigos del Arte” nel 1924, aveva già iniziato il suo percorso letterario affiancandosi in modo ricorrente all’opera di Dante: ad aprile del 1920 per ricordare il poeta fiorentino pubblica *Babel* nel giornale argentino “La Nación” e il suo primo libro *De Francesca a Beatrice* era stato pubblicato per la casa editrice di Ortega a Madrid nel 1924, inaugurando la “Biblioteca de la revista de Occidente”.

Nello stesso anno in cui inizia la sua partecipazione ad “Amigos del Arte”, aderisce all’Asociación del Profesorado Orquestal, allo scopo di invitare il direttore d’orchestra svizzero Ernest Ansermet<sup>23</sup> e nello stesso tempo migliorare le condizioni economiche e formative dei musicisti. Il suo “status” di donna sposata le permetteva di occuparsi delle attività culturali e dedicarsi allo sviluppo di queste iniziative che si stavano generando nell’Argentina degli anni Venti e che raggiungeranno una piena maturità negli anni Trenta. L’arrivo della rivista “Sur” sarà parte integrale di questo progetto di rinnovamento estetico e di complementarità delle arti.

Questa attività di promotrice e socia fondatrice dell’associazione “Amigos dal Arte”, le conferirà l’opportunità di approfondire le tematiche artistiche affrontate nei suoi testi e nelle altre attività collaterali. La partecipazione della Ocampo all’associazione rimanda alla forte coerenza tra la propria attività intellettuale e l’impegno negli eventi culturali organizzati collettivamente, al contempo evidenzia una tendenza all’apertura verso una nuova sensibilità che si stava attuando in Argentina intorno agli anni Venti-Trenta. Le “visite culturali”, organizzate da diverse associazioni e gestite anche nei circuiti universitari, offrono ai suoi ospiti la possibilità di tenere conferenze e corsi presso alcune

---

<sup>22</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV: figuras simbólicas - Medida de Francia*, op. cit., pp.7.

<sup>23</sup> Nel 1917 Ernest Ansermet era stato per la prima volta a Buenos Aires come regista del *Ballet Russes* di Diaghilev. Questo evento coincide con l’organizzazione da parte del Teatro Colón di un ciclo musicale che prevedeva l’arrivo di un’orchestra dall’Italia per suonare opere di Bellini, Donizetti, Verdi e Rossini. Qui è evidente come le strutture ufficiali avessero un programma non proprio di avanguardia, (questo sarà più evidente nel terzo capitolo approfondendo il tema dell’architettura). Forse gli impegni del Colón sono stati il motivo per il quale i musicisti messi a disposizione per il direttore d’orchestra svizzero erano strumentisti amateurs, membri dell’APO (Asociación del Profesora Orquestal). Tuttavia, Ansermet riuscì a ottenere un concerto notevole, per cui gli stessi musicisti, ma nello specifico Juan Jose Castro, il quale aveva suonato come violinista solista, si occuparono di ottenere un maggiore contributo statale per invitare nuovamente il regista. A partire dal 1923, dopo un incontro a Parigi, vennero così avviate le prime trattative per questa collaborazione.

delle principali sedi dell'Università di Buenos Aires, e altre all'interno delle province argentine.

“Amigos dal Arte” invece, si costituisce come anticipato precedentemente per “fomentar la obra de los artistas y facilitar su difusión, a la vez que propender por todos los medios a su alcance al bienestar material de los artistas argentinos”<sup>24</sup>. Col fine di promuovere il lavoro degli artisti, l'organizzazione avrà una sede adatta a realizzare mostre di pittura, scultura, architettura, musica, decorazione e altre attività legate alla diffusione della cultura tra cui conferenze e corsi. In questa sede e rispettando questi presupposti, l'associazione ospita e gestisce il secondo viaggio di Ortega y Gasset a Buenos Aires nel 1928, con Victoria Ocampo come vicepresidente dell'associazione.

Nelle sue conferenze (in totale cinque) il filosofo tratta la questione di come ciascuno è artefice del proprio destino. Riflette sull'arretratezza culturale della Spagna in relazione ad altri paesi europei e insiste sulla necessità di elevare il livello intellettuale delle masse.

Dodici anni dopo la sua prima visita in Argentina nel 1916, organizzata dall'“Institución Cultural Española” nella quale il filosofo aveva incontrato Victoria Ocampo grazie allo scrittore Angel de Estrada, nel 1928 Ortega ritrova non solo il pubblico argentino ma anche un gruppo di amicizie<sup>25</sup>, tra cui “La Gioconda de La Pampa” per la quale scriverà la prefazione della seconda edizione del libro *De Francesca a Beatrice* pubblicato lo stesso anno dalla casa editrice della rivista di Occidente.

“[...] El conocimiento del joven filosofo español Ortega es decisivo para la realización del destino de Victoria Ocampo. Lo que mi padre escribió de la joven dama argentina, a quien conoció en 1916, es fácilmente accesible para cualquier lector en la obra publicada del filosofo. Pero el trasfondo de los comienzos de esa amistad -tan fructífera para las letras hispánicas- quizá no sea tan conocido [...]”<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> P. M. Artundoe e M. E. Pacheco, *Amigos del Arte 1924-1942*, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2008. pp. 210. Si tratta del primo punto dell'atto costitutivo dell'associazione di riferimento.

<sup>25</sup> Si tenga presente che la gestione da parte di Elena Sansinena e Victoria Ocampo è stata determinante per concretizzare il secondo viaggio di Ortega. All'esperienza di questa seconda visita viene attribuito il tema svolto nel suo libro “La rebelión de las masas” (anticipato nelle sale di “Amigos dal Arte”). Ortega realizza un terzo viaggio in Argentina nel 1939, gestito dalle sue amicizie in “Amigos dal Arte”, ma questa volta si stabilisce a Buenos Aires per tre anni a causa delle tensioni politiche in Spagna ed Europa.

<sup>26</sup> S. Ortega, *Victoria Ocampo al trasluz de una doble amistad*, in “Revista de Occidente, De la Argentina: Homenaje a Victoria Ocampo”, 1984, pp. 12.

In base a questa affermazione di Soledad, figlia del filosofo, ci si interroga sul ruolo effettivo di Ortega per il prestigio che la Ocampo si era guadagnata nell'ambito intellettuale internazionale in qualità di scrittrice, ma anche per la sua rete di relazioni e la riuscita di strategie operative, dato che la figura di Ortega sarà anche funzionale al progetto di "Sur".

"[...] "Sur" -cuyo título le da mi padre por teléfono-, que se acompaña pronto de la editorial del mismo nombre, como ocurría con la "Revista de Occidente"[...]"<sup>27</sup>.

Victoria Ocampo condivide con Ortega un comune sentire intellettuale. La rilevanza del filosofo su di lei si concretizza con le conferenze, che in parte coincidono ideologicamente con le tendenze di rinnovamento che stavano prendendo forma nella società argentina, ma interessano in particolare modo Victoria Ocampo, interlocutrice diretta e amica personale di Ortega<sup>28</sup>. C'è la spinta intellettuale che questa amicizia le fornisce aumentando il suo senso critico in anticipo rispetto al suo tempo; infine l'esperienza editoriale maturata da Ortega nella rivista di Occidente (1923) servirà a Victoria Ocampo come riferimento per i suoi interessi universali. Dalla triangolazione di questi elementi deriva la necessità di evitare nella propria terra il "destino" della Spagna come lamentava Ortega e per questo era necessario istruire il più possibile il grande pubblico. La creazione di una rivista sembrava essenziale per "smuoverlo" della categoria di massa concedendogli un'identità.

Nello studio su "Amigos del Arte", Veronica Meo Laos approfondisce la relazione di amicizia tra Victoria Ocampo ed Elena Sansinena consultando l'archivio privato della ex-direttrice dell'associazione, permettendole così di precisare:

"[...] aun cuando a simple vista pueda parecer antojadizo, "Sur" y la Asociación Amigos del arte, estuvieron estrechamente vinculadas por haber intentado construir un puente cultural entre la

---

<sup>27</sup> S. Ortega, op. cit., pp. 12.

<sup>28</sup> "[...] Las relaciones de Victoria y Ortega se hacen mas amistosas, mas familiares. Ella necesita calidez y complicidad... Un día, pide a Ortega que la acompañe a la casa paterna para festejar el cumpleaños de su padre. El señor Ortega se confunde y espera: cree ver en la invitación un esbozo del embarque para Citera. Es cierto que Victoria espera mucho de su amistad, pero en otro nivel, el de su propia formación intelectual [...] Durante sus visitas a la casa, Ortega no ha dejado ciertamente de comprobar la perturbación que afecta a la joven como consecuencia de su fracaso matrimonial, la espera en la que se encuentra y la necesidad y la sed que manifiesta por esa Europa de las letras a la cual él representa. Pero se equivoca con respecto a la naturaleza de la relación y al sentido de su naciente intimidad", L. Ayerza de Castillo - O. Felgine, *Victoria Ocampo. Intimidaciones de una visionaria*, op.cit., pp. 72.

Argentina y Europa. Paradójicamente, será este objetivo el principal blanco de las críticas dirigidas a la asociación de la calle Florida.”<sup>29</sup>

Sarà quindi attraverso “Amigos del Arte” e le relative conoscenze che Victoria Ocampo si avvicina di più alle arti plastiche e visive<sup>30</sup> che successivamente si ritroveranno su “Sur”. In “Amigos del Arte”, avvengono le prime relazioni con il cinema sperimentale<sup>31</sup> di Man Ray e le proiezioni dei film di Sergej Ėjzenštejn. Questo la porta a ipotizzare un primo progetto cinematografico sull’Argentina che muterà nel tempo fino alla proposta formulata a Vittorio de Sica e a Cesare Zavattini. Anche l’amicizia con Alfredo González Garaño<sup>32</sup> si deve ad “Amigos dal Arte”. Grazie a lui incontrerà Le Corbusier manifestando il suo interesse per l’architettura moderna che successivamente si conferma nel legame con Alberto Sartoris, amico, a sua volta, anche del pittore Emilio Pettoruti rientrato in Argentina nel 1925. Dopo un soggiorno formativo in Europa, principalmente tra Firenze e Milano, diventa anche lui un frequentatore dell’associazione. Victoria Ocampo s’interessa d’arte e sceglie un linguaggio moderno; partecipa perfino nel 1935 con “un’opera” alla mostra intitolata *Flores en Florida* organizzata da “Amigos del Arte” in collaborazione con la Sociedad Argentina de Horticultura:

“[...] En cambio destacaremos el hecho de que la publicación dirigida por Victoria Ocampo, “Sur”, no quiso estar ausente del concurso y, dando muestra de austero sentido del humor, participo

---

<sup>29</sup> V. Meo Laos, *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, op. cit., pp. 45.

<sup>30</sup> Victoria Ocampo invita Benjamin Fondane per parlare di cinema e inaugurare il ciclo di proiezioni indipendenti in *Amigos del Arte*. “During his first stay in Buenos Aires in 1929, where, invited by Victoria Ocampo, Fondane introduced avant-garde films, which he characterized as “films purs,”<sup>4</sup> he also gave a talk titled “Signification de Dada” (The Significance of Dada)”, Monique Jutrin, *Beyond the Avant-Garde: Benjamin Fondane, “Dada/Surrealism”*, 20, (2015)

<sup>31</sup> Tra il 1929 e il 1931, nelle sale di “Amigos del Arte” iniziano nell’Argentina le prime esperienze di “Cine Club”, allo scopo di riflettere e valutare alcune proiezioni filmiche. Tra i suoi primi collaboratori si trovavano Jorge Luis Borge, Guillermo del Torre, Jorge Romero Brest e altri. Lo scopo del gruppo di intellettuali non era solo di pettegolezzo del mondo del cinema; per la prima volta nel paese si voleva mettere in piede una biblioteca cinematografica, una cineteca, creare una rivista di discussione e diffusione nazionale e internazionale, etc.,

<sup>32</sup> Alfredo González Garaño, fin dalla sua fondazione ha integrato il comitato editoriale della rivista “Sur” orientando la sua direttrice in questioni di arte e critica, dedicandosi alle arti plastiche e al collezionismo di arte americana. Studia a Parigi con Anglada Caramasa e nell’Académie de la Grande Chaumière. Rientrato a Buenos Aires, è tra i fondatori, e successivo presidente per diverse decadi, della “Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores” ed è stato il presidente dell’associazione di “Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes”. Anticipato al suo tempo, durante la sua collaborazione nell’associazione “Amigos del Arte” nel comitato direttivo, organizzò una mostra e concorso di disegni infantili. L’amicizia con Garaño sarà quella che le permetterà incontrare Le Corbusier e dialogare con Alberto Sartoris.

del concorso solo con un arredo: *Para el olfato*, así se llamaba un ramito acompañado por un letrero que decía: “muestra de olor de cualquier quinta de San Isidro”<sup>33</sup>.

In “Amigos del Arte” Victoria Ocampo interviene in misura sempre maggiore alle attività richiamando le sue preoccupazioni estetiche e riconoscendo il primato dei linguaggi artistici, ancora lontani da Buenos Aires. Con *Flores en Florida*, si può capire l’origine del suo libro *Habla el algarrobo*<sup>34</sup>, scritta alla fine degli anni Cinquanta. Il libro propone un “testo sonoro” di cui voleva ricavare una messe in scena che però non ci fu. Si trattava da una rappresentazione visiva che spaziava tra un’opera teatrale e un’installazione artistica. Il protagonista è un carrubo, che vede passare la storia argentina ma che in realtà è il riflesso della propria impotenza di fronte all’eredità storica. La narrazione viene accompagnata da luci e suoni raccontando la storia in formato innovativo e dinamico, ed esplicitando la vicinanza della direttrice di “Sur” con il cinema sperimentale<sup>35</sup>.

Attraverso gli incontri promossi da “Amigos del Arte” Victoria Ocampo inizia ad interrogarsi su grandi questioni contemporanee e, dotata di un’intelligenza sveglia e sicura, percepisce la decadenza dei canoni appresi e riconosce nella contemporaneità la svolta dei linguaggi artistici e letterari.

Victoria Ocampo intuisce la necessità di indirizzare “Sur” a un lavoro decisamente critico. Sebbene la posizione assunta dalla sua direttrice non sia stata completamente dichiarata, “Sur” viene maggiormente studiata dalla critica letteraria, appunto per questa ‘mancanza’. Tuttavia, se si leggono trasversalmente le singole decisioni, scaturite probabilmente dall’incontro con l’italiano Leo Ferrero e la sua impronta dalla rivista “Solaria”<sup>36</sup>, traspare che il progetto di “Sur” si fonda principalmente sul rinnovamento culturale argentino attingendo alla riapertura delle frontiere artistiche e letterarie, come dimostra la stessa composizione atipica del consiglio di redazione. Victoria Ocampo probabilmente nota la mancanza di uno spazio culturale, che deciderà di coprire mediante

---

<sup>33</sup> V. Meo Laos, op. cit., pp. 160.

<sup>34</sup> V. Ocampo, *Habla el algarrobo*, Sur Editorial, Buenos Aires, 1960.

<sup>35</sup> Nell’Associazione “Amigos del Arte”, si proiettarono i primi film di Sergej Ėjzenštejn probabilmente verso la fine del 1929.

<sup>36</sup> “Solaria” (1926 - 1934) è stata una rivista pubblicata a Firenze voluta da Alberto Carocci (Firenze 1904 - Roma 1972) che si presenta come una rivista mensile di idee sull’arte.

“Sur” e utilizzando la letteratura in modo prevalentemente divulgativo, si attiva per diffondere la cultura contemporanea.

### 1.3 “Sur”, N° 225, il volume sull’Italia.

Alla fine del 1953 a Buenos Aires viene pubblicato il numero 225 della rivista “Sur”. Il volume monografico, intitolato “*Letras Italianas*”, dedica esclusivamente le sue 337 pagine a presentare la letteratura italiana di maggior prestigio nel secondo dopoguerra, ma non solo. Il numero 225 serve per dare luce ai principali interessi sull’arte di Victoria Ocampo e fare emergere la completezza della presenza italiana come riferimento culturale, intendendo la cultura come l’ambito di sviluppo dell’attività intellettuale.

Alcuni studi guardano a questa pubblicazione come ad un esperimento nell’ambiente editoriale argentino mirato a presentare il suo appoggio ai letterati italiani. Altri, più in sintonia con la traiettoria di “Sur” e quindi consapevoli degli autori del ‘bel paese’ pubblicati precedentemente, riconoscono nelle *Letras Italianas* il primo intento significativo per arricchire la prospettiva artistica contemporanea. Percepiscono l’occasione per approfondire interessi paralleli alla letteratura, quali il cinema in primo luogo, segnalando una specifica attenzione al dibattito culturale interdisciplinare, non solo del lettore argentino ma anche di quello latinoamericano.

Le vicende legate alle *Letras Italianas*, prese in considerazione da Alejandro Patat, presentano la questione della diffusione della letteratura italiana in Argentina delimitando una prospettiva storiografica, che passa decisamente per la pubblicazione di “Sur”. Tuttavia il numero monografico propone altre interpretazioni che trascendono l’aspetto meramente letterario ma che si manifestano sotto forma di scrittura. Per questo motivo sceglie degli autori capaci di dare con i loro contributi una risposta organica alla costruzione dell’identità contemporanea argentina.

Per questo motivo, è necessario soffermarsi su alcuni tratti distintivi che fanno di questo esemplare un numero anomalo, in confronto a precedenti e successive pubblicazioni monografiche dedicate ad altri paesi. Come giustamente segnala Patat:

“[...] La realizzazione del volume fu il risultato di un lungo progetto: contrariamente ai volumi dedicati alla letteratura francese e alla letteratura inglese, realizzati dopo due lunghi viaggi in Francia e in Inghilterra, sostenuti finanziariamente in ambedui casi dai governi dei paesi rispettivamente, il numero sull'Italia fu il frutto di un viaggio che però la Ocampo intraprese di propria iniziativa e con i propri mezzi [...]”<sup>37</sup>.

È lecito chiedersi quale sia il progetto alla base di questa pubblicazione, analizzando i contenuti che scorrono tra le righe assieme alle caratteristiche editoriali, e che permettono di ricostruire accostamenti che tendono ad andare oltre al numero monografico stesso.

Se ci si concentra sul materiale pubblicato, il nodo principale che si affronta in ciascuna categoria dell'arte era già stato approfondito da Victoria Ocampo. La selezione delle tematiche va interpretata in ogni sua parte come un'ulteriore enunciazione degli interessi della Ocampo. Le precedenti pubblicazioni in “Sur” o *Testimonios* dimostrano un accurato dosaggio della presenza italiana, mediato inizialmente dalla figura di Dante. Successivamente si incorpora la risignificazione letteraria operata da Leo Ferrero, e poi la lucida attività critica di Attilio Rossi sulle questioni plastiche e dell'arte. Si arricchisce anche con piccole citazioni all'interno degli articoli<sup>38</sup> e negli articoli, predisponendo la continuità di una linea estetica. Da saggi pubblicati sul monografico, emerge lo stato vitale delle arti e della letteratura in Italia .

Diventa necessario determinare la particolarità di questo ‘omaggio all'Italia’ non solo all'interno della rivista, ma nel gruppo dei “numero speciali” dedicato a uno specifico paese, per stabilire così i tratti per i quali *Letras Italianas* è emblematico all'interno di “Sur”<sup>39</sup>.

Anticipato da John King nella rivista “Sur”, a partire dal 1942, iniziano ad apparire in maniera non perfettamente ordinata le pubblicazioni “speciali” su paesi, eventi specifici o particolari tematiche. In esse lo studioso individua una possibile confusione ‘editoriale’ dovuta a una ricerca formale, che condizionata anche dai costi di pubblicazione, era stata

---

<sup>37</sup> A. Patat, op. cit., pp. 148.

<sup>38</sup> “[...] el práctico italiano, hombre generalmente iletrado y humilde, pero de natural buen gusto [...]”, A. Prebisch, *Una Ciudad de America*, “Sur”, 2, pp. 219.

<sup>39</sup> Bibliografia di base sulla rivista “Sur”: J. King, *Sur a study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; M.C. Parodi Lisi, *El Proyecto cultural de la revista 'sur' (1931-1970) en la obra literaria de Victoria Ocampo*, Berlin, Berlin, 1986; A. Patat, *Un destino sudamericano. La literatura italiana in Argentina (1910-1970)*, Guerra, Perugia, 2005; B. Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 - 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988; C. Altamirano - B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997; O. Hermes Villordo, *El grupo Sur. Una biografía colectiva*, Planeta, Buenos Aires, 1993.

ridimensionata con l'eliminazione delle pagine con immagini. I numeri monografici, come quello italiano, arriveranno dopo una definita traiettoria editoriale che implica una cadenza regolare, per lo più mensile. Nel suo primo anno, la rivista pubblica quattro numeri, mentre nel secondo e nel terzo, soltanto due e nel 1934, uno. Dopo il 1935 "Sur" è sostanzialmente bimestrale arrivando in alcuni anni a pubblicare fino a dieci numeri. Originariamente i contenuti sono dispersi e non compaiono in forma ordinata:

"The early period up to 1935 revealed a search for form and unity. Issues 2,3 and 4 maintained the size and scope of the first issue and there was clearly an attempt at interrelating or at least juxtaposing American subjects [...]"<sup>40</sup>.

Nei diversi anni la rivista assume una certa omogeneità concettuale e grafica, tuttavia nel numero 225 assume particolari connotazioni.

Sin dall'inizio le copertine di "Sur", sono state disegnate da Eduardo Bullrich<sup>41</sup>, cugino di Victoria Ocampo. Con l'arrivo di Rossi, si cerca di dare alle copertine un "richiamo allusivo stagionale"<sup>42</sup>. L'estetica austera si inserisce in un filone editoriale che rispecchia linguaggi moderni, pur senza aderire a nessun tipo particolare di avanguardia. Le prime copertine della rivista si potrebbe dire che abbiano una estetica 'Pantone': un colore unico, a volte vivace, poi in secondo piano, la freccia che segnala il sud e si infila sulla parola "Sur".

Approfondendo i numeri 'speciali', il primo ad essere pubblicato è stato quello dedicato al Brasile. Pubblicato nel settembre del 1942 intitolato *Homenaje a Brasil*<sup>43</sup> il numero 96 riflette ancora il primo formato di "Sur" (23 x 18 cm): nella copertina, che include la classica freccia con la punta rivolta verso il basso (il sud), compare il numero

---

<sup>40</sup> J. King, *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Literary Development of a Culture 1931-1970*, op. cit., pp. 50.

<sup>41</sup> Eduardo J. Bullrich, (1895-1943) oltre che cugino di Victoria Ocampo e appassionato grafico, è stato un avvocato e collezionista, collaboratore nella rivista "Martin Fierro". Nel 1928 è stato tra i fondatori della Sociedad de Bibliófilos Argentinos, membro del comitato direttivo di "Amigos dal Arte", "Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes" e successivamente collaboratore in "Sur". Eduardo J. Bullrich figura anche come curatore della mostra del Novecento Italiano ad "Amigos dal Arte", assieme a Emilio Pettoruti.

<sup>42</sup> A. Rossi, *Omaggio a Victoria, Testimonios sobre Victoria Ocampo*, La Fleur, s.l., 1962, pp. 313,

<sup>43</sup> E' da notare che il primo numero "Homenaje", è stato dedicato allo scrittore italiano Leo Ferrero, uno dei promotori della rivista "Solaria", improvvisamente scomparso nel 1933 in un incidente automobilistico. Victoria Ocampo e Leo Ferrero si erano conosciuti a Parigi. Il carteggio tra i due rivela gli aspetti dell'affinità della breve amicizia, così come la buona relazione stabilita anche con lo scrittore Waldo Frank, legato a Leo Ferrero dalla commissione editoriale di "Sur".

dell'esemplare ed il nome della rivista. È presente il solito unico colore in secondo piano, in questo caso il verde, probabile richiamo alla bandiera del vicino paese. All'interno, la premessa non è presente, ma sono molto evidenti le *Notas*: commenti su argomenti di vario genere, solitamente pubblicati nei numeri ordinari. A queste *notas* partecipa lo scrittore Ernesto Sabato che, alla voce *Calendario*, dedica ai lettori quasi sette pagine di contenuti culturali; nella sezione "Notiziario" specifica:

"*Buenos Aires*. En el Luna Park se realizaron dos importantes actos de adhesión al Brasil. En el primero de ellos, la policía agredió a mano armada al público asistente, hiriendo a varias personas y deteniendo a ochenta y ocho. Estas serán juzgadas por desacato a las autoridades.

*Buenos Aires*. Partió para los Estados Unidos el pintor Emilio Pettoruti, invitado por el comerte de fomento de las relaciones artísticas e intelectuales de las Américas"<sup>44</sup>.

Il numero sul Brasile si può considerare un atto 'doveroso' e un riconoscimento per la partecipazione del paese alla seconda guerra mondiale. Questo fatto permise in qualche modo all'Argentina di mantenere la sua posizione di neutralità durante il conflitto<sup>45</sup>.

In seguito, nel 1944 viene pubblicato il numero monografico dedicato agli Stati Uniti. Si tratta di un esemplare doppio (113/114) di marzo-aprile 1944, la cui copertina ha un carattere più originale: divisa verticalmente dai due colori, rosso e blu, uniti dall'usuale freccia. Nella premessa, col titolo di *Introducción* e firmata da Victoria Ocampo, si spiega la scelta dei contenuti e si dichiara esplicitamente che ci si occuperà di letteratura e del rapporto tra questa e il giornalismo; commenta inoltre la tendenza del paese al "best seller" e al grande marketing, che secondo lei allontana dalla vera letteratura. Alla fine del volume, sotto la voce *Escritores norteamericanos que han colaborado en este numero* si trova l'elenco, accompagnato da una breve rassegna biografica, di tutte le persone che hanno contribuito alla pubblicazione. Compiono inoltre ringraziamenti ad istituzioni quali la Guggenheim Foundation che aveva agevolato la direttrice della rivista nella raccolta del

---

<sup>44</sup> E. Sabato, *Calendario*, "Sur", 96, 1942, pp.107-113.

<sup>45</sup> Dallo studio di John King, si può intravedere la genesi di questo numero: "Thanks to Maria Rosa Oliver's visit to Brazil, *Sur* prepared a special issue in September 1942 entitled "Homenaje a Brazil". It was a homage not just to the literature, but also to the political initiatives of the Brazilian regime.[...] This was of course and unpalatable sentiment for the government of Argentina which was trying to preserve neutrality and was faced with a United States arms embargo and a policy of supplying Lend-lease arms and a steel-mill to Brazil". J. KING, "*Sur: A Study of ...*", op. cit., pp-107. Per completare il panorama, è necessario considerare che dal 1933 l'Argentina aderiva alla politica di buon vicinato di Franklin Roosevelt.

materiale e al direttore del Museum of Modern Art, Mr. Monroe Wheeler, nella selezione finale dello stesso.

Nel 1947, dopo oltre trenta numeri, sarà pubblicato il triplo volume dedicato alla Francia. La copertina del numero 147/149 di gennaio-marzo 1947 è tripartita verticalmente nei tre colori della bandiera francese: blu, bianco e rosso, con la freccia distintiva della rivista posta nel mezzo, sul bianco. Nell'introduzione si dichiara che al centro ci sarà esclusivamente la letteratura francese contemporanea dovuta, purtroppo, ad una scelta presa dalla scrittrice argentina di riduzione del materiale trattato. In questo numero vi sono soltanto ringraziamenti finali generali, e manca di un riassunto dei collaboratori francesi, come nel caso del numero Nord Americano. Come particolarità, il numero monografico include due note del critico d'arte e pittore argentino Julio E. Payró: una dedicata ai processi della pittura moderna in Francia, l'altra all'artista Pierre Bonnard, scomparso poco tempo prima della pubblicazione.

Non si farà attendere il volume dedicato all'Inghilterra, pubblicato alla fine dello stesso anno e integrato dai numeri 153/156 di luglio-ottobre 1947. La copertina richiama la rappresentazione significativa della croce e i colori della bandiera inglese, dove si inserisce l'onnipresente freccia della rivista. All'inizio si trova l'introduzione nella quale Victoria Ocampo si dichiara costretta dal limitato numero di pagine a disposizione a presentare solo una piccola parte della letteratura inglese contemporanea. Prosegue con i dovuti ringraziamenti al British Council, commentando la complessità nella compilazione del numero speciale. Nell'affermazione di Shakespeare e della sua opera, Victoria Ocampo vede una vittoria per l'Inghilterra più importante di Waterloo, oltre a un'eredità fondamentale paragonabile a Dante, Cervantes e Racine.

Nel 1953, crollato il regime fascista, l'Argentina si avvicina alla fine del primo governo del generale Juan Domingo Perón<sup>46</sup> (1946-1955); proprio allora Victoria Ocampo propone la pubblicazione del numero monografico sull'Italia.

---

<sup>46</sup> Sarà durante il governo "dell'oscuro colonnello" diventato presidente della repubblica, che la condizione politica del paese cambia radicalmente: molte manifestazioni artistiche subiranno non solo la censura estetica, ma anche ideologica. "Sur", sebbene continuasse la pubblicazione, non rimaneva esente da perquisizioni e critiche, le quali porteranno all'arresto e alla reclusione in carcere della sua editrice, Victoria Ocampo nel maggio del 1953, accusata di essere una sovversiva. Le persecuzioni ideologiche si attuavano non solo mediante la forza e la reclusione, ma anche la diffamazione che oscurava qualsiasi iniziativa "non peronista".

A differenza delle precedenti “miscellanee culturali”, si tratta di un numero singolo, il 225 di novembre-dicembre 1953. La copertina adotta l’estetica che la rivista scelse dopo la pubblicazione di 190 esemplari, caratterizzata da un formato più piccolo (20 x 14 cm) e una superficie bianca. Rimane presente la classica freccia editoriale, in questo caso verde e si mantiene sospesa tra le parole “Sur” e Buenos Aires, sostenuta dai nomi dei collaboratori che scorrono dietro. Il gioco cromatico sullo sfondo bianco con le frecce colorate è diventato l’immagine caratteristica della rivista e, sebbene questo numero sia sprovvisto di bandiere, si potrebbe pensare al verde della freccia e al rosso del sottotitolo *Letras Italianas* come richiamo per l’osservatore che cerca qualche connessione con la penisola. Sulla copertina scorrono i nomi di tutti i collaboratori che hanno partecipato al numero e questo sembra suggerire che gli autori siano ‘a portata di mano’. La prefazione è piuttosto un saggio intitolato *Al lector* e possiede un tono confidenziale; un “dialogo” col lettore che inizia con il ritratto di Dante del Michelino<sup>47</sup>, utilizzando un’immagine per costruire una serie di speculazioni (tese a dichiarare una duplice finalità): in Dante la dicotomia tra Firenze e Italia, in Victoria Ocampo tra un’Argentina che non si risvegliava e un’Europa che non le apparteneva.

Victoria Ocampo fa uso di un modello editoriale dove il testo scritto si rivela per lo più indipendente dalle immagini, ma in senso invertito: il testo è assolutamente dipendente di un’immagine che poi non verrà nemmeno pubblicata, ma sembra alludere alla sua stessa condizione.

#### 1.4 Non solo letteratura

La sensibilità verso l’Italia di Victoria Ocampo non dipende dalla sua origine, ma dalla consapevolezza originata dall’iniziale vicinanza a Dante. Poi dalla amicizia con Leo Ferrero che nel mettere in discussione le proprie origini, presenta alla sua amica la cultura italiana contemporanea, con mancanze e difetti che la Ocampo riconosce come proprie, intravedendo tuttavia le proprie potenzialità.

---

<sup>47</sup> Pittore fiorentino, noto per lo Stendardo processionale per l’Ospedale degli innocenti (1446) e il suo ritratto di Dante (1465). Sebbene Giorgio Vasari lo indichi come allievo di Beato Angelico, altri riconoscono nella sua pittura uno stile è più vicino a Francesco Pesellino.

Nell'occuparsi di letteratura, il numero 225 pubblica il saggio di Gino Pampaloni, *La letteratura italiana panorama 1953*<sup>48</sup> nel quale affronta il ritardo con cui emerge la letteratura italiana del Novecento in confronto a quella europea. L'aspetto più rilevante è la presentazione di Benedetto Croce che evidenzia la sua posizione contro la retorica classicista nell'ambito dell'arte. Poi, attribuisce al panorama italiano condizioni particolari derivate dalla ricerca formale del futurismo che ridefinisce tratti del surrealismo di Parigi. Nel saggio si presentano le figure di Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli e Giovanni Verga per delineare un limite all'interno del quale si stabilisce l'inizio della letteratura contemporanea italiana, facendo emergere Emilio Cecchi: figura colta e raffinata di valore europeo. Nell'immagine letteraria dell'Italia di Pampaloni, si segnalano tra gli altri Cesare Pavese ed Elio Vittorini, come figure di riferimento che tendono a indirizzare la cultura verso nuove possibilità creative. Il saggio si conclude evidenziando un legame tra le problematiche politiche mondiali che coincidono con le nuove proposte italiane e stabilendo una possibile svolta, nonché una testimonianza, dell'irrequietezza dei tempi moderni.

Nell'approfondire i propri interessi, si pubblica il saggio *La música en Italia (1952)*<sup>49</sup> di Beniamino Dal Fabbro. Tratta l'analisi della musica in Italia non estranea alla situazione che si presenta a livello mondiale; una realtà incerta e combattuta e, a questo proposito, si accenna alla crisi del linguaggio stesso della musica negli ultimi tre secoli. Dal Fabbro enfatizza come Arnold Schönberg e Igor Stravinskij abbiano introdotto gli attuali atteggiamenti più estremi di fronte al sistema musicale. Uno degli elementi significativi di questo saggio è la volontà di recuperare il grande riconoscimento che Bellini, Donizetti e Verdi hanno avuto nel passato e capire come le particolari condizioni nella prima metà del Ventesimo Secolo non abbiano permesso alla loro musica di evolversi nel proprio paese, poi l'autore mette in evidenza l'indifferenza, talvolta il rimprovero, verso figure emergenti, tra cui Giancarlo Menotti molto riconosciuto in Nord America, dovuto al forte legame del pubblico italiano con il melodramma. Viene sottolineato che si sta consolidando un nuovo panorama musicale emergente attorno ai grandi teatri lirici italiani, le associazioni e in particolar modo i 'festival musicali' orientati ad un pubblico più specifico, integrato da

---

<sup>48</sup> G. Pampaloni, *La letteratura italiana panorama 1953*, "Sur", 225, pp. 43-53.

<sup>49</sup> B. Dal Fabbro, *La música en Italia (1952)*, "Sur", 225, pp. 324-330..

studiosi, musicologi e critici. Tra questi eventi spiccano Maggio Musicale Fiorentino, la Sagra Musicale umbra e il Festival del Balletto, organizzato dal Teatro alla Scala che, insieme alla radio e alla critica specializzata, contribuiscono a migliorare il punto di vista creativo e interpretativo della musica.

Il numero monografico scorre: sono molti i saggi e le recensioni dedicati a temi letterari e a quelli delle arti. Il quadro che ne emerge è ricco e complesso; mette in risalto le tematiche che più interessano alla direttrice di “Sur”. Sono particolarmente rilevanti gli articoli che trattano le arti plastiche e visive, confermando così ambiti di interesse maggiormente promossi da Victoria Ocampo e il suo rapporto diretto con l’arte contemporanea traendo spunto anche da alcuni scritti di Vito Pandolfi (Los espectáculos en Italia) Beniamino Dal Fabbro (La musica en Italia) e Giulio Carlo Argan (El Arte moderno en Italia). Inoltre nella presentazione dei collaboratori è evidente la volontà di evidenziare la loro implicazione in campo culturale, così come la loro sensibilità politica esorcizzando il fantasma di qualsiasi legame con l’Italia di Mussolini. In conclusione, si aggiunge una nota speciale di ringraziamento nella quale si elencano le case editrici, tra cui Valentino Bompiani & C, Einaudi, Mondadori ed altre che hanno permesso di riprodurre il materiale pubblicato.

Il valore di questo numero è confermato dal formato stesso della pubblicazione, unico numero monografico dedicato ad un paese ad avere un'edizione limitata stampata su carta speciale e numerata dall'uno al cento<sup>50</sup>, oltre alle copie della tiratura classica. Solitamente le copie in carta speciale (filo “Bond”) vengono realizzate per i primi numeri della rivista, quindi questa accortezza riconferma lo spirito speciale delle *Letras Italianas*, ancor più se si pensa alla situazione finanziaria di Victoria Ocampo, che stava investendo nella rivista il suo capitale da oltre due decenni, così come al contesto mondiale del dopoguerra che cominciava ad influenzare le condizioni dell’Argentina.

Nella rilevanza data al numero monografico sull’Italia, è evidente la volontà di Victoria Ocampo di presentare nella sua rivista l’arte come strumento culturale e pedagogico, accostando le preoccupazioni estetiche argentine alle soluzioni italiane.

---

<sup>50</sup> Questa affermazione si riferisce soltanto ai numeri che sono stati studiati. Dato che non è l’intenzione di questo lavoro analizzare ogni singolo numero speciale, lo studio si concentra nell’approfondimento delle *miscellanees culturali* pubblicate anteriormente e nelle due pubblicate subito dopo. Entrambi questi confronti, confermano (sebbene sia stato accennato da Victoria Ocampo) il valore intrinseco di questo numero speciale.

“Desearíamos que esta antología (los números especiales son forzosamente antológicos) presentara la literatura italiana actual un poco como Michelino presento al autor de la Divina Comedia: en su doble arraigamiento”<sup>51</sup>.

La citazione precedente, tratta dalla prefazione del numero monografico sull'Italia, si costruisce attorno al dipinto di Dante il quale rappresenta l'immagine della sua forza comunicativa. Lei anticipa questo vincolo tra immagine e messaggio, precedentemente approfondito dal progetto cinematografico che aveva ideato durante gli anni Trenta. Più in là, la prefazione coglie l'occasione per riflettere sul rapporto tra le diverse discipline artistiche, ad esempio riferendosi al contributo di De Sica e Zavattini; intende in questo modo avvicinare il cinema alla letteratura.

Sebbene l'interpretazione del doppio radicamento<sup>52</sup> in Dante resti sospesa, continua la prefazione commentando le miscellanee precedenti: fa eco alle parole di Eliot e ribadisce l'importanza di Dante e Shakespeare nel mondo moderno, così come l'assenza di letteratura “best seller”. La presentazione del numero monografico continua convertendo il lettore in interlocutore e trasportandolo dal mondo classico a quello moderno.

Con l'occasione ricorda lo scambio di idee con Marinetti avvenuto durante il suo viaggio a Buenos Aires<sup>53</sup>. Riflette, inoltre, anche sulla qualità della letteratura così come sul ruolo dello scrittore, lasciando trasparire un tono introspettivo.

Nella prefazione parlerà dell'allegria e sebbene sembri priva di ogni legame, la descrive come vivificante dei sensi in relazione all'arte:

---

<sup>51</sup> V. Ocampo, *Al lector*, “Sur”, 225, 1953, pp. 7.

<sup>52</sup> La questione del “doppio radicamento” di Dante, è indubbiamente un'identificazione personale. Victoria Ocampo si sente continuamente in bilico tra l'Europa e l'Argentina: “Existe la raza de los que no pueden hablar sino hablando de ellos mismos, y la raza de los que no pueden hablar de sí mismos sino hablando de las cosas.”, V. Ocampo, “Sur”, 3, 1931, pp. 12.

<sup>53</sup> L'episodio risale alla seconda visita di Marinetti a Buenos Aires nel 1936. Egli tornò in Sud America ad agosto per partecipare come delegato ufficiale del Club PEN nel XIV Congresso Internazionale. A una conferenza tenuta da uno dei principali rappresentanti del Futurismo, risale la citazione di Victoria Ocampo presente nella *Octava Serie* di *Testimonios*: “Calla siempre, aun cuando todos adivinan su irresistible deseo de hablar, pero se alinea en contra de mí también, la más; rica y bella mujer de Buenos Aires, Victoria Ocampo, reina de un salone de bolchevismo esnobista, la hago llorar denigrano con muchas caricias sus teorías comunistas, su incomprensión del adorado Mallarmé, de modo que rechazando los ataques de Romain, Crémieux y los que llueven del palco de los comunistas italianos, soy aplaudido y reclamado al escenario, no como Gigli pero igual que un torero español capaz de golpear y rechazar todas las banderillas como un toro italiano.”

“[...] Esa alegría, nos hemos topado inesperadamente con ella en tales compases de música, en tales paginas de un libro, en los colores de un cuadro [...]”<sup>54</sup>.

E in questo risveglio dei sensi mediante l’allegria, introduce il film *Ladri di biciclette*<sup>55</sup>, presentandola come “la obra maestra del cinematografo de éstos últimos años” e si scusa per non averne potuto organizzare una proiezione per i suoi lettori. Paragona il contributo intellettuale di De Sica e Zavattini, a quello letterario: entrambi collocano l’Italia “en primera fila”.

Nell’introduzione si può apprezzare un tratto distintivo legato all’interrelazione che lei costruisce tra le diverse discipline artistiche: da una parte per parlare di letteratura utilizza il dipinto di Michelino associato a Dante e dall’altra, per affrontare la questione dell’alto livello della letteratura italiana, si appoggia al cinema di De Sica e Zavattini nell’intento di integrare le due discipline. Questa sua particolarità tra immagine e letteratura è stata percepita anche da Patat:

“La prefazione di Victoria Ocampo è costruita attorno a due immagini che, se all’inizio sembrano prive di ogni legame con il numero monografico, tornano alla fine per dare un senso al proposito centrale del volume [...]”<sup>56</sup>.

Da queste segnalazioni e dalle parole di Victoria Ocampo traspare un’intima affinità definita dagli apprezzamenti intellettuali ed emozionali sull’Italia:

“Durante mi ultimo viaje a Italia me ocupe de buscar el material para el numero extraordinario que desde hacia varios años proyectaba. Tuve ocasión de conversar con bastantes escritores, entre otros Alvaro, Moravia, Silone, Brancati, Piovene, Vittorini. Este ultimo me presto una gran ayuda y fui a Milan especialmente para verlo. Quiero agradecerle todo lo que hizo por la revista. También tengo una deuda con dos viejos amigos, Attilio Rossi y Attilio Dabbini. Y con Capazo. Y para que decir con Bompiani y los demás editores italianos que nos permitieron reproducir de sus libros gran parte de los poemas, ensayos y cuentos que figuran en nuestro sumario. No hemos incluido los fragmentos de dos libros de Carlo Levi (Cristo se detuvo en Eboli y El reloj) porque los publico Losada y fueron ampliamente comentados en “Sur”<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> V. Ocampo, *Al lector*, op. cit., pp.5.

<sup>55</sup> La relazione con il cinema e in particolare con quello italiano, è stata approfondita nel capitolo IV, che mediante la consultazione dei fondi della Houghton Library dell’Università di Harvard e all’Academia Argentina de Letras (AAL) di Buenos Aires, dove sono stati depositati la maggior parte dei documenti epistolari di Victoria Ocampo.

<sup>56</sup> A. Patat, *Un destino sudamericano...*, op. cit., pp. 174.

<sup>57</sup> V. Ocampo, *Al lector*, op. cit., pp. 6.

Stando a quanto dichiarato nella prefazione, questo “numero straordinario” vuole essere per la cultura argentina ciò che fu il ritratto di Michelino a Dante per l’attuale letteratura italiana.

Possiamo, quindi, pensare che oltre alla “doppia radice” a cui lei accenna, ci sia alla base un richiamo non velato per fare parlare una cosa di un’altra.

Su tutto il testo introduttivo è presente la sua sconfinata ammirazione per la produzione culturale dell’Italia, fatto che non si riscontra nei precedenti numeri monografici e tanto meno in quelli immediatamente successivi, dedicati al Canada e alla Germania<sup>58</sup>.

Da quanto osservato risulta evidente la necessità di interrogarsi sull’entusiasmo per l’Italia, come si analizzerà di seguito. La prefazione si conclude spiegando la scelta del testo di Benedetto Croce (*Soliloquio*) presentata all’inizio della pubblicazione e annuncia che si occuperà della letteratura italiana attuale, rimandando all’assetto precedente della “doppia radice”.

[...] “Sur” perceived its role as that of the civilising minority in the literary and ideological ‘chaos of the pampa’ [...] As a reflection of Argentine culture, ‘ a cactus in a mirrored box’, it must be seen a fragmented, offering a partial, selective reflection. The significance of *Sur*’s discourse lies as much in what it does *not* say as in the what it reveals. Similarly, it must be not seen exclusively as the refraction of it’s founder’s taste, but as the work of a group”<sup>59</sup>.

Questa nota rivela due verità. Da una parte c’è la necessità di approfondire le idee nascoste tra le righe per elaborare un senso più profondo di quello che viene pubblicato, e

---

<sup>58</sup> Si sono analizzati i due numeri successivi per confermare la particolarità del numero sull’Italia. Credendo opportuno accertare che non si trattava di un nuovo orientamento della linea monografica, i dati che emergono da questi confronti confermano l’atipicità del numero 225 della rivista “Sur”. La copertina del numero 240 sul Canada, mantiene il formato della copertina bianca, con la freccia in colore rosso come sottofondo dei nomi dei collaboratori. All’interno, l’introduzione è divenuta un saggio, nel quale Victoria Ocampo in qualche modo paragona una simile marginalità tra l’Argentina e il Canada legata alla relazione tra l’Europa e gli Stati Uniti.

Il numero 308-309-310 è dedicato alla Germania. Nella sua copertina bianca con la freccia, non compaiono i collaboratori, come nei due anteriori, però viene dichiarato in essa che si tratta di *Letras alemanas contemporáneas*. La prima pagina, non è definita come introduzione o nota, soltanto presenta i ringraziamenti alle autorità e specifica chi ha selezionato i testi pubblicati. Alla fine è inclusa la nota biografica degli autori collaboratori.

NB: il numero di “Sur” sul Canada non è ancora consultabile, dato che l’archivio è in processo di digitalizzazione, arrivando soltanto al n. 231. La copertina è stata visionata in biblioteca e la nota introduttiva è stata consultata dalla *V Serie* dei *Testimonios*. Per lo studio del monografico tedesco si è consultato un fondo privato.

<sup>59</sup> J. King, op.cit, pp. 56.

di come viene pubblicato. Dall'altra, la ricostruzione del percorso svolto della rivista che sebbene sia un lavoro di gruppo, resta prerogativa di Victoria Ocampo. Autoritaria e intransigente la definì Borges: "Quando Victoria voleva che tu le facessi visita a San Isidro, non t'invitava: ti convocava"<sup>60</sup>. Lei stessa precisa:

"Sur" me ha pertenecido y pertenece materialmente. En lo espiritual ha sido compartida por un grupo de escritores"<sup>61</sup>.

Quindi, sebbene ribadisca che si tratti di una condivisione di tipo trascendentale, "Sur" appartiene a lei: è la sua voce attraverso parole di altri. L'approfondimento delle *Letras Italianas* esprime bene tale tensione: attraverso un'altra cultura, lei proietta la sua.

Il numero monografico sull'Italia è l'occasione per approfondire, gli interessi paralleli alla letteratura con una specifica attenzione al dibattito artistico contemporaneo, e per esprimersi nel contesto politico di quegli anni. Victoria Ocampo gioca una doppia partita che consente di costruire ponti non solo tra le culture, ma anche nei confronti di contenuti parzialmente velati. Si tratta di una risposta conscia però celata, che si manifesta come reazione al deleterio sistema politico del periodo che, tra colpi di stato e dittature, riduceva le possibilità culturali del paese; penalizzava il ruolo dell'intellettuale nella società, in particolare quello della donna<sup>62</sup>, motivo per il quale probabilmente, Victoria Ocampo ha dovuto attuare strategie specifiche<sup>63</sup>, in linea con il suo progetto di rinnovamento culturale mirato ad un modello estetico definito: la modernità italiana.

---

<sup>60</sup> V. Ocampo, *Dialogo con Borges*, (trad. Paolo Collo), op. cit. pp. 17

<sup>61</sup> V. Ocampo, *Después de 40 años*, "Sur", 325, 1967, pp.1

<sup>62</sup> Nella pubblicazione di Fryda Schultz de Mantovani riguardo alle persecuzioni ideologiche precisa: "[...] Victoria Ocampo fue la única mujer entre los escritores detenidos: pagaba esa culpa, tan paradójica y tan contradictoria - a juicio de quienes la apresaron - de no haber renegado de la oligarquía y de tener la cabeza clara [...]", F. Schultz de Mantovani, *Victoria Ocampo*, pp.17.

<sup>63</sup> Lo studio *Un destino sudamericano...* di Alejandro Patat puntualizza: "Sur" s'impose in Argentina negli anni dell'inizio della decadenza economica e d'irradiazione culturale di "Nosotros" e quattro anni dopo la fine di "Martin Fierro", pp.113. Una precisazione necessaria é che in questo studio non si farà riferimento ad altre riviste argentine come "Nosotros", "Martin Fierro" o "Proa" perché non si intende studiare "Sur" come rivista, ma come strumento di mediazione delle idee di Victoria Ocampo. Le origini degli altri progetti editoriali sono collettive, di corta durata, presentano un manifesto e un indirizzo maggiormente letterario e orientato alle realtà locali. Per approfondire questi argomenti si possono consultare i seguenti studi in italiano: *Una modernità periferica: Buenos Aires, 1920 y 1930* di Beatriz Sarlo; *Vida nueva: La lengua e la cultura italiana in America Latina*, a cura di Alejandro Patat, *Un destino sudamericano: la letteratura italiana in Argentina (1910-1970)* di Alejandro Patat e *Ensayos Argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. C. Altamirano, - Beatriz Sarlo, in spagnolo.

## 1.5 1953: Un secolo più tardi.

La singolarità delle scelte operate da Victoria Ocampo, si può giustificare soltanto con l'ipotesi iniziale, laddove Victoria Ocampo riconosce alla cultura italiana il ruolo di guida necessario in un possibile processo di rinnovamento dei linguaggi artistici in Argentina. Per fare ciò, precedentemente anticipato, Victoria Ocampo attua uno 'sdoppiamento', che non è quello di Dante, bensì la scelta di formare strumenti adeguati mediante l'uso della critica. L'intenzione è quella di consolidare i modelli di riferimento specie se riferibili a progetti, architettonici e cinematografici. In tale si inserisce la pubblicazione del numero monografico della rivista "Sur", *Letras Italianas*, che casualmente verrà pubblicato in una data molto importante: la celebrazione del "Centenario" della Constitución Argentina di 1853. Si dichiara in questo modo una forte relazione tra una certa fascia dell'intellettualità argentina e la cultura italiana. Su questa intenzionalità insiste la successiva citazione:

"La celebración de aniversarios le agradaba a Victoria. Bianco decía que: 'Se le ocurrían constantemente cosas. Organizaba conferencias y debates, celebraba los 10 años de "Sur", los quince, los veinte, los treinta, el numero 50, el 75, el 100, el 150. Yo le decía: ¡Pero Victoria, mire que a Ud. los guarismos! Ella continuaba impertérrita."<sup>64</sup>

La citazione precedente restituisce la particolare relazione di Victoria Ocampo con gli anniversari; proclamando in qualche modo l'uso inevitabile della memoria. Ancora un tratto distintivo dell'edizione delle *Letras Italianas*, soprattutto se si considera che altre riviste o case editrici argentine pubblicavano testi auto-commemorativi, dove si consolidavano miti basati sul sangue, la razza e lo spirito della terra.

"Y de ahí también que buena parte de las respuestas se deslicen de los juicios sobre el poema de Hernández a consideraciones sobre la "raza argentina", su existencia, su pasado o su porvenir. Este es uno de los temas de la problemática intelectual [...] pero sólo alrededor del Centenario madura plenamente. Mejor: es uno de los componentes del llamado "espíritu del Centenario"<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> J. KING, *Sur y la cultura argentina en la década del treinta*, in *America*, Chairs du CRICCAL, 4-5, 1990, pp. 386.

<sup>65</sup> C. Altamirano - B. Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, Buenos Aires, 1997, op.cit., pp. 205.

Dalla citazione precedente appare chiara la posizione di Victoria Ocampo: conferma una problematica che va oltre il senso letterario; si tratta di una ricerca dell'identità, della 'razza argentina'. Lei risponde a questa angoscia intellettuale affrontando una duplice esigenza: quella dell'urgenza argentina di interrompere il 'provincialismo' e quella di affiancarsi alla cultura italiana, in un riferimento finora non percepito, eppure esplicito.

Evitando con abilità una possibile censura<sup>66</sup>, il carteggio complessivo di Victoria Ocampo rivela un modo 'codificato' di riferirsi a certi personaggi o eventi; citandoli per acronimo, metafore o nomignoli ancor oggi non facilmente riconoscibili<sup>67</sup>. Queste osservazioni sul modo velato di alludere, ci inducono a rivolgere una particolare attenzione alle presenze silenziose. In questa prospettiva è possibile pensare che il numero sull'Italia costituisca il manifesto estetico di "Sur" ancora mai pubblicato<sup>68</sup>:

"Dunque, un insieme di valori etici ed estetici; perciò, la mancanza di un manifesto iniziale o di una dichiarazione di tali principi comuni si dovrà cercare, secondo Gramuglio, da un'altra parte: nel comitato di redazione sia dei fondatori che degli scrittori stranieri; nei numeri commemorativi della rivista, che puntualmente tornavano "a la evocación de los orígenes" ; nella preoccupazione per l'americanismo formulata nel primo numero; nel rapporto con Waldo Frank e Dieu La Rochelle; nelle domande sulla missione di "Sur"; e, finalmente, nelle linee tematiche che si desumono dai primi articoli"<sup>69</sup>.

Anche King fa la stessa osservazione. Se entrambi gli studiosi più critici sollevano la questione di un mancato manifesto della rivista, forse, considerando il modo criptico di Victoria Ocampo, le cui dichiarazioni vanno spesso 'sdoppiate' tra ciò che dichiarano e ciò

---

<sup>66</sup> Nel particolare contesto politico di quegli anni, Victoria Ocampo riferisce: "[...] no podíamos echar una carta al correo, por inocente que fuese, sin temer que fuera leída. Ni decir una palabra al telefono sin sospechar que la escucharan y que quizás la registrarán [...] los escritores ni teníamos el derecho de decir nuestro pensamiento íntimo, ni en los diarios, ni en las revistas, ni en los libros, ni en las conferencias [...]"; V. Ocampo, *Testimonios, Quinta Serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1957, Sur editorial, Buenos Aires, 1957, pp. 205.

<sup>67</sup> Il carteggio tra Victoria Ocampo e lo scrittore e critico francese Roger Callois, ci arriva come fedele testimonianza epistolare raccolta e curata da Odile Felgine nel libro *Corrispondenza 1939-1978*. Nelle lettere scambiate si presentano svariati esempi su alcuni "nomi in codice", ad esempio il modo con cui si riferiscono a Mussolini, chiamandolo "Magòfono" (p.65) o talvolta "Ben Hito" (p.105).

<sup>68</sup> "With magazines such as Sur with never declared its principles in an opening manifesto and with lasted many years longer than the brief and scintillating life-span of a little magazine, the search for unity is more complex and must be sought in a body of practice or a general ethos rather than in any declared statement of principles [...]"; J. KING, *"Sur: A Study of ..."*, op. cit., pp-3,

<sup>69</sup> A. Patat, *Un destino sudamericano...*, Guerra, Perugia, pp. 110.

che taccino, il numero monografico sull'Italia potrebbe considerarsi un manifesto nascosto attraverso il quale “Sur” dichiara la linea estetica della rivista.

La precisa collocazione del numero monografico sull'Italia fa diventare le sue particolarità degli indizi, celati per le contingenze politiche in Argentina. Alla luce delle traiettorie di studio che ipotizzano un'intertestualità nella rivista, probabilmente come conseguenza del contesto storico particolarmente difficile, è decisamente probabile che si possa leggere tra le righe del numero monografico. Le pesanti accuse a Victoria Ocampo come persona *extranjerizante*<sup>70</sup> e il suo soggiorno nella prigione il “Buen Pastor” con l'accusa di attentare contro il governo di Perón<sup>71</sup> la fanno commentare nella sua autobiografia commenta:

“Mis disputas con la APO y mas tarde con otros, eran ya los signos precursores de lo que me esperaba. Signos del estado de cosas actual que ha coronado mis esfuerzos con la carcel (durante el peronismo), primera distinción gubernamental que recibo en este país”<sup>72</sup>.

Questo numero “straordinario” sembra proporre una nuova prospettiva estetica in grado di promuovere una linea di rinnovamento, proprio come era successo nel maggio del 1853, momento nel quale fu approvata la costituzione nazionale argentina. In quel caso si trattava del primo tentativo di risposta alla necessità di unificare il territorio sotto forma politica; cento anni dopo le esigenze sono cambiate, non quella di ritrovare uno strumento che favorisca la coesione e il valore sociale della cultura come parte del rinnovamento estetico argentino.

---

<sup>70</sup> La posizione assunta di “Sur” si fonda principalmente sul concetto di costruire ponti intellettuali intercontinentali, con particolare attenzione alla letteratura e alle discipline artistiche maggiormente prodotte in Europa allo scopo di allontanarsi da un'atmosfera culturale limitata e retrograda dovuta al suo localismo.

<sup>71</sup> Tratto dalla Quinta Serie dei suoi Testimonios, Victoria Ocampo scrisse: “[...] en 1953 estuve presa veintiséis días sin que me explicaran claramente a que correspondía ese castigo. En dos ocasiones habían allanado mi casa (y una vez la revista); registraron mis armarios, mis cajones; leyeron mis papeles, mis cartas (ningunos concernía al gobierno, ni tenía relación directa con la política).”, Victoria Ocampo ricorda ripetutamente la sua esperienza di reclusione che coincide con la preparazione del numero monografico sull'Italia. Giunta notizia di quanto è accaduto in Argentina all'estero, da Parigi Albert Camus (precedentemente ospite di “Villa Ocampo”, pubblicato in Sur e amico di Victoria Ocampo) raccoglie il consenso di diversi intellettuali francesi contando con Roger Caillois, François Mauriac (premio Nobel), Roger Martin du Gard (premio Nobel), etc., riuniti in un una grande campagna contro la reclusione di Victoria Ocampo; Gabriela Mistral (premio Nobel) nel telegramma a Peron chiede: “liberarla recordando su labor internacional que ha prestigiado siempre a la Argentina”.

<sup>72</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur editorial, Buenos Aires, 1982, pp. 112.

Il numero 225 del 1953 potrebbe rappresentare il culmine di questa fase propositiva e, per quanto in forma velata, auspicare una nuova fase di apertura verso altre manifestazioni artistiche oltre la letteratura, comunque vigenti dall'inizio della rivista "Sur". Chiara è la predisposizione di Victoria Ocampo verso la critica d'arte e la persistenza di un'aura mitica attorno all'Italia in questioni artistiche, un'aura che viene ridefinita da Victoria Ocampo e interpretata nel suo carattere divulgativo e non appartenente a una élite.

Non è dunque del tutto sorprendente osservare il primo articolo di Croce, *Soliloquio* e il riferimento alla reclusione in carcere del personaggio che sta morendo. Poi le pagine successive si orientano verso diverse discipline artistiche; ci sono i riferimenti alla progressiva rilevanza dell'educazione culturale fondata sull'insegnamento, alla teoria estetica di Croce, al ruolo delle traduzioni e alla loro rilevanza nella formazione del gusto. Nell'avvicinarsi alla fine, la rivista affronta la dicotomia tra la cultura che si esprime mediante la forma ufficiale, che è alla base nell'ordine sociale, e le aspirazioni intellettuali che mettono in dubbio la sua legittimità e i suoi fondamenti.

Approfondendo la pubblicazione delle *Letras Italianas*, numero monografico della rivista "Sur" dedicato alla recente cultura italiana, Victoria Ocampo introduce a diverse letture simboliche, a partire dalla prefazione, e nello scorrere delle pagine esse tendono a confermarsi. Il numero 225 esprime bene la tensione della condizione politica argentina in relazione alla "qualità" della cultura e al suo rapporto con il panorama contemporaneo. Suggerisce in modo tacito l'affiancamento a un modello nelle sue doppie radici che, in qualche modo, comunque "nos es propia" (ci appartiene).

Victoria Ocampo si appoggia a Dante: se al poeta fiorentino spettava 'la gloria della lingua' (Purgatorio XI, 98), forse a Victoria Ocampo rimaneva 'la gloria della cultura', nel senso sostanziale dell'arte.

## CAPITOLO II. Attilio Rossi tra due sponde

### 2.1 La presenza della critica d'arte

Nelle prime decadi del 1900, alcuni argentini a seguito di un'esperienza formativa in Europa, manifestano la necessità di prendere parte al dibattito culturale dell'epoca, ai loro occhi, Buenos Aires inizia ad affondare in un cupo anti-intellettualismo attribuito alle trasformazioni che ne hanno mutato il panorama sociale, tra la crisi politica<sup>1</sup> e, in particolare, l'azione dell'immigrazione. In questo contesto nasce l'interesse verso le Arti Contemporanee<sup>2</sup>.

All'interno dell'oligarchia progressista, inizia allora a consolidarsi una atipica classe intellettuale nella quale Victoria Ocampo figura come una delle principali animatrici. Sebbene il rapporto con la tradizione sia fondamentale, due a grandi linee erano le tendenze che all'inizio degli anni Venti tentavano di affermarsi. Da una parte c'era la continuità estetica legata ad una mentalità conservatrice e ad una tradizione accademica; in mancanza di esperienze storiche condivise, una proposta si riduceva ad una serie di convenzionalismi superati e basati sulla nostalgia. Dall'altra, si intendeva costruire un'identità propria che recuperasse l'eterogeneità culturale argentina come tratto dominante senza tuttavia trascurare la dimensione trascendentale; a questo scopo, occorreva individuare propri elementi caratteristici come capaci di offrire una dimensione estetica, in sintonia con gli insegnamenti e l'esperienza europei.

---

<sup>1</sup> L'Argentina, era stata colpita dalla crisi politica, commentata nel precedente capitolo, che nel 1930 si risolve con un colpo di stato del generale Uriburu che, durante il suo governo instaura una retrocessione della democratizzazione politica e la censura condiziona le manifestazioni artistiche. Rossi con non poche polemiche ideologiche, riesce nel suo intento di sostenere i futuri artisti moderni di Buenos Aires. Tra la bibliografia di riferimento si possono consultare: L. Bethell, *Argentina Since Independence*, Cambridge, 1993; J. La Nata, *Argentinos. Desde Pedro de Mendoza hasta la Argentina del Centenario*, Printing Books, Buenos Aires, 2002; A. A. Roig, *La entrada del siglo. La Argentina en los años 1880-1914*, in *Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*, ed. Arturo Roig, México, 1993.

<sup>2</sup> In riferimento al processo di modernizzazione della cultura argentina e il suo vincolo con l'avanguardia, nel catalogo dell'esposizione realizzata al GAMeC di Bergamo sull'arte astratta argentina, è utile l'affermazione al riguardo di Beatriz Sarlo: "Negli anni Venti l'avanguardia argentina gira attorno a tre assi principali. In primo luogo, la nazionalità e l'eredità culturale, entrambe aspetti critici in un paese dove il profilo democratico si stava profondamente modificando per l'afflusso di migliaia di immigranti. In secondo luogo, la necessità di definire un rapporto con l'arte e la letteratura occidentale; ed in terzo luogo, la ricerca di nuovi mezzi formali con cui tracciare una linea divisoria rispetto al passato letterario e alle estetiche realistiche e socialiste contemporanee." pp.196.

Nell'ambiente letterario, Jorge Luis Borges e Ricardo Güiraldes<sup>3</sup> avevano soggiornato e studiato in Europa, rispettivamente a Ginevra e Parigi. Gli architetti Alberto Prebisch ed Ernesto Vautier<sup>4</sup> viaggiano in Europa per due anni di peregrinazione, abbeverandosi alle fonti della cultura locale; a Parigi incontrano un gruppo di artisti plastici argentini tra i quali Aquiles Badi, Horacio Butler e Pablo Curatella Manes, amico di Emilio Pettoruti. Questo ultimo, insieme ad Antonio Sibilino aveva scelto l'Italia iniziando la loro formazione rispettivamente a Firenze e Torino. Disperso per l'Europa era poi un vasto gruppo di artisti e intellettuali che, assieme a Xul Solar, Juan del Prete, Antonio Berni, ed altre personalità, fanno parte dell'esodo intellettuale; tutti, a partire dagli anni Dieci e più che mai tra i Venti e la fine degli anni Trenta, intendono portare a Buenos Aires, tendenze e stimoli delle metropoli internazionali, nell'intento di consolidare una modernità 'periferica', come la chiama Beatriz Sarlo nel suo studio *Una Modernidad Periferica: Buenos Aires, 1920 y 1930*<sup>5</sup>.

A Buenos Aires, pur a fronte di una resistenza alle innovazioni da parte dell'ambiente conservatore si consolidano spontaneamente spazi alternativi per lo più autofinanziati, per la diffusione delle nuove proposte estetiche che costituiranno il punto di partenza verso il rinnovamento culturale.

“Quell'utopia sosteneva un progetto di Paese che sembrava realizzabile e per la quale questi gruppi di artisti credero di poter sfidare ritardo, isolamento e svantaggio geopolitico con l'immaginazione e il lavoro, con la conoscenza e la creatività. A spingerli era la fede nelle proprie forze per contribuire, attraverso l'azione dell'arte, al cambiamento tanto delle strutture produttive

---

<sup>3</sup> Entrambi grandi amici di Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges e Ricardo Güiraldes ripropongono l'estetica letteraria nell'Argentina degli anni Venti. Successivamente ai loro soggiorni in Europa, la interpretazione del proprio contesto dà come risultato il criollismo urbano di Borges e il gauchismo di Güiraldes. La studiosa argentina Beatriz Sarlo, nella versione tradotta nel 2005 del suo studio *Una modernidad periferica. Buenos Aires 1920.1930*, attribuisce all'opera *Don Segundo Sombra*, l'ultimo capolavoro della letteratura gauchesca che segnala le preoccupazioni sull'identità nazionale e attribuisce Ricardo Güiraldes uno spirito di “criollo europeizzato” (p.49). In Borges, personaggio quasi bipolare in quanto alla sua identità argentina, circoscritta a la *gran aldea* di Buenos Aires di un cittadino del mondo, Sarlo identifica allo scrittore della *Historia universal de la infamia*, un atteggiamento di “europeo acriollado”, *Una modernidad periferica. Buenos Aires 1920-1930*, Quodlibet, Macerata, 2005 (Traduzione Edoardo Balletta), pp.55.

<sup>4</sup> Una visione più approfondita del tema si trova nell'articolo di Rodrigo Gutiérrez Viñuales, pubblicato dal Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana: *Alberto Prebisch y las artes plásticas. Los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo*, “Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición. Buenos Aires”, CEDODAL-Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1999, pp. 79-94.

<sup>5</sup> B. Sarlo, *Una Modernidad Periferica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Nueva Vision, Buenos Aires, 1988; In questo studio si ha lavorato con la versione tradotta nel 2005: *Una modernidad periferica. Buenos Aires 1920.1930*, Quodlibet, Macerata, 2005.

quanto di quelle sociali [...] L'ideologia sosteneva una estetica che proponeva una azione etica [...]»<sup>6</sup>.

La ricerca della modernità e dell'avanguardia in Argentina, si articola attorno a certe figure tra le quali spiccano l'associazione "Amigos del Arte" e "Sur" dovuto alla loro continuità nel tempo e l'eterogeneità di iniziative portate avanti.

«Il gruppo concentrato attorno a "Sur" si propone di promuovere il rinnovo estetico difendendo la specificità dell'arte, e malgrado il rifiuto del dibattito politico concreto, non evita di prendere posizione sui grandi conflitti politici. In formato libro "Sur" verrà pubblicata regolarmente fino a 1970»<sup>7</sup>.

La critica d'arte nella rivista "Sur", avrà un ruolo fondamentale nella costruzione di parametri estetici ("de calidad" stando alle parole di Victoria Ocampo<sup>8</sup>) decisivi per determinare la rilevanza di una proposta artistica o letteraria. La critica d'arte in "Sur" si consolida con l'intenzione di formar il gusto orientandolo alla modernizzazione estetica e alla ricerca di nuovi linguaggi<sup>9</sup>. Victoria Ocampo si occuperà personalmente del cinema e dell'architettura; è possibile sostenere che questi suoi scritti abbiano costituito una prima formulazione di una teoria estetica nata anche grazie alla collaborazione con "Amigos del Arte". Queste collaborazioni aiutano a capire il legame di Victoria Ocampo con il mondo intellettuale e successivamente la costruzione di una precisa identità fondando "Sur" all'interno del panorama culturale in Argentina e all'estero come la direttrice di una rivista importante.

---

<sup>6</sup> A. Lauria, *Arte Astratta in Argentina. Intermittenza e instaurazione*, in "Arte Astratta Argentina", Gamec-Proa, Bergamo - Buenos Aires, 2002, pp. 47.

<sup>7</sup> M. Pacheco - E. Crispolti, *Arte Astratta Argentina*, op.cit., pp. 199.

<sup>8</sup> «En el dominio literario "sur" puso, por encima de todo, la calidad del escritor, cualesquiera fuesen sus tendencias [...] o se vale o no se vale. Es una ley muy dura. incommovible. Se aplica a todas las artes [...]», V. Ocampo, *Vida de la revista Sur. 35 años de una labor*, "Sur", 303 - 305, pp. 16.

<sup>9</sup> Si potrebbe parlare di una "pedagogia del gusto". Per illustrare questa possibilità è fondamentale considerare il numero 94 di "Sur", *Desagravio a Borges*. La pubblicazione, unica in questo genere, è importante in questo studio perché, in relazione alla critica d'arte, per la prima volta "Sur" prende ufficialmente una manifesta posizione estetica. Nel numero speciale 94, collaboravano i più illustri critici letterari e scrittori del panorama intellettuale argentino allo scopo di rivendicare la qualità estetica e l'originalità letteraria dell'opera di Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, al quale viene assegnato il secondo premio dalla Comisión Nacional de Cultura nel 1942.

## 2.2 La critica d'arte in "Sur"

Victoria Ocampo imposta "Sur" in modo di poter scardinare dall'interno le problematiche che complicavano il rinnovamento culturale dell'Argentina. La rilevanza della sua rivista risiede nell'affermarsi come un punto di riferimento intellettuale e di mediazione culturale. I numerosi saggi dedicati alle arti plastiche, al cinema e all'architettura pubblicati su "Sur" costituiscono un documento chiave che conferma gli obiettivi di un progetto di rinnovamento estetico-culturale; tuttavia in assenza di un modello teorico dichiarato, hanno portato a interpretazioni parziali, concentrate sull'aspetto letterario<sup>10</sup>, nonostante la chiara decisione di dedicare grande spazio alle discipline artistiche e alla loro agenda culturale.

"Appare a Buenos Aires, fondata dalla scrittrice Victoria Ocampo, la rivista "Sur", una delle pubblicazioni culturali più importanti della lingua spagnola. Fanno parte del suo consiglio di redazione J.L.Borges, Guillermo de Torre, Francisco Romero, Ortega y Gasset e altri"<sup>11</sup>.

Questa posizione svela una strategia multidisciplinare che, a seguito di un Comitato Internazionale di redazione, è un indicatore della visione innovativa della sua direttrice; innescherà una serie di cambiamenti notevoli nella prospettiva di mediazione culturale tra Argentina e Europa<sup>12</sup>.

Sebbene non manifesti esplicitamente la sua avversione contro i modelli classici, Victoria Ocampo vede l'Argentina come un paese giovane il quale, non possedendo una tradizione originale, dovrebbe orientarsi verso nuove forme estetiche che rispondano alla

---

<sup>10</sup> Nel libro della studiosa Cristina Viñuela si accenna alla semplificazione nello studio della figura di Victoria Ocampo. Si può dire che la vasta produzione della rivista "Sur", ha portato diversi studi a una comprensione parziale dei suoi contenuti, probabilmente troppo eterogenei per natura, ma coerenti nel progetto generale al quale appartengono.

<sup>11</sup> M. Pacheco - E. Crispolti, *Arte Astratta Argentina*, Gamec-Proa, Bergamo - Buenos Aires, 2002, pp. 199.

<sup>12</sup> In questa prospettiva di "nuova collettività culturale", Victoria Ocampo, nel fondare "Sur" non esitò a mettere a disposizione i propri beni durante oltre quattro decenni al servizio dello sviluppo culturale argentino e della sua rivista, ospitando una vasta comunità di intellettuali articolata in conferenze, eventi e seminari che culmineranno nella donazione della totalità dei suoi beni all'UNESCO all'inizio degli anni Settanta, per dare continuità a questo progetto di mediazione culturale e sviluppo dell'arti anche in sua assenza. Tuttavia questa segnalazione non deve prescindere dalla totale predisposizione di Victoria Ocampo verso la contemporaneità, dato che considerava superati alcuni linguaggi. La svolta, è dovuta anche all'incontro nel 1930 con Leo Ferrero a Parigi; la conoscenza di questo giovane scrittore italiano le permetterà avvicinarsi alla figure centrali della modernità italiana.

sua epoca: ciò è molto evidente nei suoi ragionamenti del 1935 sull'architettura nell'articolo *Sobre un mal en esta ciudad*<sup>13</sup> quando lei ipotizza un canone di forma standardizzata, inteso come scelta consapevole basata sul criterio di una società colta e ben organizzata. In questa prospettiva si può meglio cogliere il suo aperto consenso verso le forme emergenti del pensiero artistico e letterario, come si può apprezzare nel testo di donazione all'UNESCO venti d'aprile del 1973:

“[...] Ponen de relieve la manera como la donante entiende que puede utilizarse la propiedad “con un sentido vivo y creador en la promoción, investigación, experimentación y desarrollo de actividades culturales, literarias, artísticas y de comunicación social”. Considera la finca especialmente apta para sede de talleres permanentes, centros o programas de investigación, experimentación o realización cinematográfica, televisiva, teatral, musical, literaria, de traducciones, o de nuevas formas de expresión y comunicación, y nuevos tipos o técnicas de creación cultural, artística y de educación por el arte”<sup>14</sup>.

Appare evidente come gli interessi di Victoria Ocampo rivisitino le forme delle arti visive contemporanee. Tuttavia meritano qualche osservazione approfondita molti particolari, relativi soprattutto alle relazioni tra arte e letteratura, potendosi interpretare quest'ultima come modo di diffondere la “educación por el arte”. Un analogo problema critico si manifesta nella seconda metà degli anni Trenta con la scelta come figura cardine dell'artista milanese di Attilio Rossi: chiaro riferimento ad un indirizzo fortemente orientato verso la contemporaneità artistica italiana e un modo di approcciarsi alla critica. Victoria Ocampo attraverso “Sur”, trasmutata nelle parole di Attilio Rossi e sostenuta da Mallea, sceglie stabilire le prime basi di un linguaggio moderno. Ancora una volta si muove su di un doppio binario che, da una parte mira all'Europa, dall'altra riconosce nell'Italia il riferimento più vicino all'Argentina. Stabilita la collaborazione di Attilio Rossi nella rivista “Sur” in una regolare rubrica di critica d'arte, permetterà di ricostruire il clima artistico e intellettuale in Argentina degli anni Trenta, percepito di un gruppo che, nel campo delle arti plastiche, vedeva nell'Italia la risposta alle loro preoccupazioni

---

<sup>13</sup> V. Ocampo, *Sobre un mal en esta ciudad*, “Sur”, 14, pp. 99-104.

<sup>14</sup> Si veda il documento di donazione all'Unesco, 92ª reunión, 92 EX/41 PARIS, 20 de abril de 1973, *Original: Español*, punto 7, 92 EX/41 - pag. 2.

estetiche sulla modernità. Fatta eccezione per le figure di Lucio Fontana<sup>15</sup> e Tomas Maldonado<sup>16</sup> come punto di incontro e scambio culturale che hanno rivestito un'importanza specifica, questo particolare legame tra Italia e Argentina rimane finora piuttosto poco approfondito, sebbene contasse sulle presenze forti di Emilio Pettoruti e Attilio Rossi, anche loro “trait d'union” attorno ai quali si articola una parte importante del progetto di integrazione artistica e intellettuale tra il vecchio e il nuovo continente ovvero il ponte culturale che intendeva costruire Victoria Ocampo.

La figura di Rossi, interessato all'arte e all'architettura contemporanea<sup>17</sup>, assume una sua visibilità particolare ed emerge come voce autorevole all'interno della rivista. La sua rubrica rivoluzionerà la figura del critico d'arte, suscitando contraddizioni e polemiche, ma acquistando anche celebrità.

### 2.3 Attilio Rossi e la critica d'arte in “Sur”

La critica d'arte è presente nella rivista “Sur” fin dal primo numero pubblicato nello estate del 1931. Tuttavia, soltanto a partire dal 1936 è possibile individuare uno sforzo di riformulazione in coincidenza con l'arrivo di Attilio Rossi come critico d'arte di riferimento della rivista durante il biennio 1936-1938.

---

<sup>15</sup> Nella bibliografia su Fontana si veda: A. Andreolo, *Dipingere Venezia. Venezia Vista dai pittori da Carpaccio a Lucio Fontana*, Dario de Bastiani, Vittorio Veneto, 2013; P. Campiglio, *Fontana*, Firenze, Giunti, 2008; E. Crispolti, *Fontana e l'astrazione*, in “Arte Astratta Argentina”, Gamec-Proa, Bergamo - Buenos Aires, 2002, pp. 47-57; G. Dorfles, *Le ceramiche di Fontana*, Fiera Letteraria, Roma, 1948; G. Dorfles, *Lucio Fontana, con opere dal 1931 al 1959*, Milano 1959; F. Guzzinati, *Il mondo meraviglioso di Lucio Fontana*, ASAC, 16633. 272, F. Licht, *Omaggio a Lucio Fontana*, Marsiglio, Venezia, 1988; E. Persico, *Lucio Fontana. Collezione scultori Nuovi*, Campo Grafico, Milano, s.d., (1935 presumibilmente), G. Ponti, *Lucio Fontana, “Domus”*, 486, settembre 1968, *El espacio como exploración*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio de Velazquez, 27 aprile - 13 giugno 1982), Madrid 1982. S

<sup>16</sup> G. Di Pietrantonio, *Interviste a Tomas Maldonado*, in “Arte Astratta Argentina”, Gamec-Proa, Bergamo - Buenos Aires, 2002, pp. 59-63.

<sup>17</sup> “La sua vivace attenzione verso l'arte e l'architettura contemporanea lo parto tra l'altro a realizzare tre monografie di “Campo Grafico” dedicate rispettivamente a Soldati, Fontana e Sartoris. Cura anche la veste grafica del famoso “KN” di Carlo Belli, libro destinato a suscitare aspre polemiche nel mondo dell'arte.”; P. Rossi, *Buenos Aires 1937: Attilio Rossi e una polemica culturale*, Edizione Privata, Milano, 1998, pp. 2.

Nato in provincia di Milano nel 1909, Attilio Rossi arriva in Argentina nel 1935. Due anni prima aveva fondato la rivista “Campo Grafico”<sup>18</sup> (1933-1939), tuttavia a seguito di contrasti ideologici, egli lascia Milano e arriva a Buenos Aires con un progetto di rivista simile a quella milanese; elaborato con il tipografo Gino Fogli, tuttavia il progetto non ebbe seguito<sup>19</sup>. A Buenos Aires, incontra lo scrittore argentino Eduardo Mallea e fin da subito inizia a collaborare con “Sur” su suggerimento di Cesare Zavattini<sup>20</sup>. Entrambi si erano conosciuti nella casa editrice Bompiani, con la quale Rossi al tempo della rivista collaborava per la progettazione grafica dei libri<sup>21</sup>.

Nel gennaio di 1936, in corrispondenza con il numero 16, Rossi pubblica il saggio *Enseñanzas de un film*<sup>22</sup> è fa colpo sulla direttrice di “Sur” che dedicava grande attenzione al cinema sperimentale<sup>23</sup>. Si tratta di una recensione cinematografica del film *La traviesa molinera* diretto da Harry D’Abbadie D’Arrast e Ricardo Soriano del 1934.

Dal 1936 al 1938 Attilio Rossi scrive un totale di 23 saggi che vogliono fare luce sulla crisi dell’arte argentina. Questi testi comprendono critiche verso gli artisti nonché

---

<sup>18</sup> “Campo Grafico” è stata una rivista innovativa che fece rumore con la sua azione di rinnovamento della grafica italiana. Fondata a Milano nel 1933 da Attilio Rossi in collaborazione ad alcuni suoi colleghi tipografi, la rivista intendeva aprire e interpretare la grafica all’interno dei nuovi canoni dell’arte astratta e razionale delle avanguardie europee. Come segnalano alcuni studiosi e dichiara lo stesso Rossi, “Campo Grafico” prende spunto dalle teorie di Walter Gropius, Le Corbusier e Adolf Loos. Dal momento in cui Rossi si occupò di tipografia dirigendo “Campo Grafico”, sosteneva con vigore che occorreva aprire le finestre alle lezioni dell’arte moderna, citando in particolare Picasso, Kandinskj, Mondrian, Klee, ecc. declinando i suoi modelli artistici in sociali, persuaso di “un’arte della vita per la vita” come anticipa Dino Formaggio.

Testimonianze della rilevanza intrinseca all’interno del pensiero di “Campo Grafico” si possono trovare nei saggi di Rossana Bossaglia e Giulia Mainetti, pubblicati nel volume *Attilio Rossi, le opere 1933-1994*, a cura di Luciano Caramel.

<sup>19</sup> L’informazione è stata raccolta da Paolo Rossi: l’archivio di Attilio Rossi non è consultabile personalmente perché è in via di catalogazione. Tuttavia il curatore del fondo e figlio dell’artista, Paolo Rossi, ha esaurito qualsiasi perplessità via mail o posta. Ciò nonostante dal 1° luglio 2010 la Biblioteca d’Arte di Attilio Rossi è depositata presso il Centro APICE dell’Università degli Studi di Milano, che ha deliberato di accoglierla e, quando possibile, di acquisirla.

<sup>20</sup> La conoscenza tra Cesare Zavattini ed Eduardo Mallea risale al 1934, momento nel quale Mallea e Victoria Ocampo, arrivano in Italia a tenere una serie di conferenze invitati dal Ministero degli Affari Esteri. Reperibile a Harvard (Houghton Library; Victoria Ocampo papers, Massachusetts, USA) o all’Academia Argentina de Letras (AAL, Victoria Ocampo, Buenos Aires, Argentina) si trova la lettera che testimonia l’organizzazione degli impegni.

<sup>21</sup> Nella comunità intellettuale di Milano dei primi anni Trenta del secolo scorso era facile conoscersi. Nel 1931 viene pubblicata la prima opera di Cesare Zavattini *Parliamo tanto di me*; un libro di brevi racconti editato da Bompiani, al contempo, Attilio Rossi si occupava del rinnovamento estetico della grafica italiana e collaborava con la rivista “Campo Grafico”, della quale era fondatore e direttore.

<sup>22</sup> Alcuni risultati sono raccolti sul mio saggio *Enseñanzas de un film: la contribución italiana desde La Traviesa Molinera*, in *Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. Estudios y perspectivas*, Universidad de Salamanca, España, 2017, pp. 785-796.

<sup>23</sup> Precedentemente, nel 1935, Victoria Ocampo aveva pubblicato il saggio sul film *A proposito del Hombre de Aran*, “Sur”, 10, pp. 95-96.

verso i critici del sistema ufficiale e gli organizzatori delle mostre. Richiamano poi la necessità di incentivare le nuove generazioni presentando al pubblico opere di qualità; non mancano riferimenti ad un folto numero di artisti che egli stesso frequentò nella città di Milano<sup>24</sup> come elementi di supporto alle sue affermazioni oltre che per ampliare la conoscenza del pubblico oltre che l'ispirazione dei propri colleghi. La critica di Rossi si occupa di cinema, pittura, scultura e architettura; delle espressioni artistiche intese nel senso più ampio possibile. Rossi punta alla delegittimazione del sistema ufficiale, fortemente accademico; privilegiava in particolare gli artisti locali che si erano formati in Italia, così come le mostre tenute in "Amigos del Arte".

"A las palabras les daremos la responsabilidad de su significado preciso; así no esquivaremos el dificultoso problema crítico que impone el arte en este período de continua e inteligente inquietud. [...].

Nuestras convicciones sobre la pintura abstracta, sostenida por el orden geométrico, no tienen pretensión de detener o desconocer la evolución de las artes figurativas, que podrá reservarnos todavía sorpresas; así como esas mismas convicciones que pueden permitirnos admirar y comprender las corrientes de la intuición de creadora de Picasso y Klee"<sup>25</sup>.

Nella citazione precedente Rossi si dichiara consapevole della situazione attuale dell'arte sottolineando i suoi riferimenti estetici; collocati nella contemporaneità tuttavia non disconoscendo i valori della tradizione storica. In questo articolo egli si presenta come critico: definisce la sua linea di pensiero e indica le limitazioni proprie del contesto argentino. A fronte di una mancanza di tradizione e di una eccessiva interferenza politica, il gusto della classe aristocratica conservatrice sembra incidere nell'evolversi della cultura e dei linguaggi plastici. All'interno di "Sur" la sua figura di critico d'arte, ebbe un ruolo rilevante nel definire i lineamenti di un nuovo gusto secondo un orientamento ben preciso.

"El factor negativo local, a que antes me referí, sumado a la reacción de la clase burguesa, turbada en todo el mundo por la verdades de las vanguardias desvía corrientes vitales de la actividad de artistas jóvenes (en nuestro caso la sección de artes plásticas de la AIAPE) llevándolas

---

<sup>24</sup> Attilio Rossi aspirava ad aprire nuovi canoni estetici anche in relazione alla tipografia, in sintonia alle proposte della Galleria Il Milione e del circolo dell'architettura razionalista di Terragni, Lingeri e Cattaneo, che si articolano attorno a Milano e Como rispettivamente.

<sup>25</sup> A. Rossi, *Para iniciar una sección de crítica de arte*, "Sur", 16, pp. 83.

a defender la libertad de la cultura con las armas plásticas, en vez de servirse solamente de armas organizadoras, con pleno daño del arte y de su intrínseca esencia revolucionara”<sup>26</sup>.

Rossi arriva in qualche modo a suggerire (anche se non lo spiega chiaramente) che gli artisti argentini famosi e di successo sono parte del mondo corrotto della critica d’arte. Nel suo doppio ruolo di studioso e di polemista, già evidente nel secondo articolo pubblicato in “Sur”, *Para iniciar una sección de crítica de arte*<sup>27</sup> dichiara la sua vicinanza alla pittura astratta e riconosce che, se pur esistono stili dominanti nella storia della pittura, essi non sono né uniformi né monolitici: sono più il risultato di un comune linguaggio plastico che, nel caso specifico, sono sostenuti da un chiaro ordine geometrico.

Negli articoli successivi di “Sur”, egli considera la storia dell’arte come una serie di eventi interni ed esterni alla cultura visiva che incidono nel nascere di nuove forme; non perde occasione per abbracciare una posizione di continua lotta contro il prevalente stile locale. A partire del numero 20 di maggio 1936, lo sguardo di Rossi si soffermerà sull’aspetto estetico dell’opera alternando diversi punti di vista, da un lato spingendo verso l’integrazione del valore plastico in qualsiasi espressione visuale, dall’altro dissociandosi dal contesto della tradizione, alla ricerca di valori contemporanei più attuali.

Lo stile di Rossi, quasi intuitivo e talvolta in contraddizione con le sue principali dichiarazioni<sup>28</sup>, si evidenzia negli articoli *Carlos Heim e Fausto Mazzucchelli en la Galeria Müller*<sup>29</sup> e *Eugenio Daneri en la galeri Moody*<sup>30</sup>, tuttavia senza stabilire i collegamenti teorici delle argomentazioni, mostra il lato più operativo e militante della sua critica. Egli attiva una linea interpretativa di grande originalità, polemica ma nondimeno orientata alla riflessione, decisa nel respingere una retorica accomodante. Espresse in modo autorevole sulle pagine di “Sur”, queste considerazioni appaiono in linea con l’irrequietezza intellettuale di Victoria Ocampo e sembrano in grado di cogliere la novità implicite nelle proposte delle avanguardie. La critica di Rossi tratta avviare una

---

<sup>26</sup> A. Rossi, *Para iniciar una sección de crítica de arte*, “Sur”, 18, pp. 84.

<sup>27</sup> A. Rossi, op.cit., pp. 82 - 85.

<sup>28</sup> Inizialmente Rossi opina che l’uso dell’aggettivazione distolga la responsabilità analitica e falsifichi il senso delle parole. In base a questo, giustifica le sue pesanti argomentazioni su alcune recensioni, al non accettare “argomentazioni inverosimili come la “pureza infantil (“Sur”, 20, pp.75) si contraddice con l’osservazione “vigor plastico del color” (“Sur”, 36, pp.76).

<sup>29</sup> A. Rossi, *Carlos Heim e Fausto Mazzucchelli en la Galeria Müller*, “Sur”, 20, pp. 75 - 77.

<sup>30</sup> A. Rossi, *Eugenio Daneri en la galeri Moody*, “Sur”, 36, pp. 71 - 80.

ridefinizione plastica che si spiega nell'interesse ad emancipare il valore estetico da quello culturale costruendo una nuova forma di espressione estetica.

La partecipazione di Rossi in “Sur” si può dividere in due momenti: il primo, coincide con il suo arrivo a Buenos Aires, ancora impregnato dell’ambiente milanese e, il secondo momento, a partire del numero 30, a partire dell’articolo di Eduardo Mallea, *Rossi en Buenos Aires*<sup>31</sup>. La sua presenza nella rivista di Victoria Ocampo ha innanzitutto consolidato una continuità formale della critica d’arte, in secondo luogo ha stabilito un ruolo definito per il critico da intendersi come ‘professionista del gusto’; posizione ancora non del tutto delineata nell’Argentina di quegli anni. Per ultimo Rossi ha scompaginato la critica “politically correct” rompendo la contiguità tra artisti e critici appartenenti ad uno stesso circuito che ne comprometteva l’obiettività. Il contributo alla definizione del ruolo del critico fornisce gli strumenti di mediazione culturale che intendeva Victoria Ocampo per riconoscere valori di contemporaneità all’interno delle diverse discipline artistiche.

#### 2.4. Rossi, primo periodo: dal N° 16 al N° 28.

I saggi sull’arte di Rossi comparsi su “Sur” potrebbero intendersi come l’inizio di una forma curatoriale che egli svilupperà maggiormente al suo rientro in Italia (1950). Negli articoli *Raquel Forner en la Galeria Müller*<sup>32</sup>, *XXII Salon anual de la sociedad de acuarelistas*<sup>33</sup> si possono apprezzare recensioni che, sebbene siano cariche di un tono polemico, non possono celare la competenza grafica che lo portano a esprimersi non soltanto sulla costruzione dell’opera ma anche sulla sequenza espositiva: si rivela alla fine capace di trasporre, un’esposizione nell’impaginazione grafica di un libro, nella quale le opere quasi sostituiscono i caratteri tipografici; un atteggiamento astratto e distaccato. La sua capacità visiva si traduce in una continua ricerca di equilibrio tra gli elementi, fornendo presupposti più strutturali all’estetica delle avanguardie.

---

<sup>31</sup> E. Mallea, *Rossi en Buenos Aires*, “Sur”, 30, pp.118 - 119.

<sup>32</sup> A. Rossi, *Raquel Forner en la Galeria Müller*, “Sur”, 22, pp. 87-92.

<sup>33</sup> A. Rossi, *XXII Salon anual de la sociedad de acuarelistas*, “Sur”, 24, pp. 143 - 147.

Tuttavia nei suoi saggi Rossi, sembra deciso ad assumere un atteggiamento combattivo come alternativa necessaria per mantenere i presupposti della triangolazione tra la definizione del critico d'arte, la continuità dello sguardo e il distacco dell'ambiente in cui interviene.

“Nosotros pensamos que el derecho de azotar al publico a diestro y siniestro hay que ganárselo con un poco de disciplina”<sup>34</sup>.

La critica di Rossi nella rivista è priva di timori reverenziali di fronte a una realtà artistica ancora in via di sviluppo. Le sue note riescono a sfiorare l'insolenza, nei confronti dei saloni, degli altri critici d'arte e soprattutto dei pittori locali, come succede nel caso della pittrice Raquel Forner<sup>35</sup>. Il carattere diretto di Rossi al limite della sfrontatezza, rende difficile la percezione dei valori che egli vuole o tenta di trasmettere, motivando svariate contestazioni alla sua rubrica, ancora in formazione e in attesa di cogliere le diverse sfumature della sensibilità argentina. Appunto per questo, è fondamentale l'articolo *Rossi in Buenos Aires*<sup>36</sup>, nel quale Eduardo Mallea racconta come lo aveva conosciuto mettendo in evidenza la relazione tra questo evento e “Sur”:

“Estábamos haciendo “Sur”. “Sur”, es una revista de minoría, por lo tanto, una revista de solitarios. Una revista de descontentos, una revista del querer hacer y ser mejor. Y Rossi vino a trabajar con nosotros y pensamos que nuestro arte, nuestra pintura reciente, necesitaba de un hombre con un fuego no de llanura, como el nuestro, sino de entraña como el de Rossi, italiano, hombre joven de la tierra del Giotto y también de la tierra de Modigliani. Con una madurez diferente a la nuestra fertilidad verde, nuestra fertilidad en agraz. un hombre que viniera con

---

<sup>34</sup> A. Rossi, *Carlos Heim e Fausto Mazzucchelli en la Galeria Müller*, op. cit., pp. 77.

<sup>35</sup> Raquel Forner (Buenos Aires 1902-1988) aveva consolidato all'interno del panorama locale una posizione come rappresentante dell'arte moderna argentina, ottenendo due importanti riconoscimenti dai saloni nazionali. A livello internazionale, si era formata a Parigi con Othon Friesz e successivamente esposto nella capitale francese per poi continuare con una mostra negli Stati Uniti. La critica di Rossi nei confronti di Raquel Forner sarà solitamente molto caustica: “[...] Los dibujos en blanco y negro y los dibujos coloreados que expone la señora Forner no llegan, ni con la ayuda de la curiosidad documental, a atenuar esos defectos ni a superar con el interés pictórico la monotonía del tipo de rostro escogido como expresión humana de los lugares visitados. Demasiado acabados para ser impresiones de álbum de viaje; demasiado incompletos para ser cuadros. [...] No. Raquel Forner no debe exponer a la ligera: debe sentir el peso de la función orientadora y clasificadora que gravita sobre los hombros de los artistas, en este período de transición y, desgraciadamente, de confusión.”, A. Rossi, “Sur”, 22 pp. 87; [...] Ya sea en las rapidas anotaciones al temple de Raquel Forner que, no obstante un poco de monotonía en los verdes, el conocimiento del tema le permite una anotación rapida de ambiente y de vida [...], A. Rossi, “Sur”, 34 pp. 91. Potendo effettivamente comprovare l'alleggerimento delle osservazioni di Rossi è possibile riconoscere l'evolversi della sua critica.

<sup>36</sup> E. Mallea, *Rossi in Buenos Aires*, “Sur”, 30, pp. 118 - 119.

nosotros, haciendo, por animo cordial, de nuevo, un camino que ya había hecho en la ruta del arte italiano”<sup>37</sup>.

Subito dopo la contestualizzazione del critico, Mallea legittima la presenza di Rossi nel gruppo:

“Y Rossi ha incorporado a la maduración del arte argentino su amistad madura, su inteligencia vehemente, su sabiduría, su tenacidad trabajador alucinado. Y no solo ha hecho crítica de nuestra plástica, sino crítica de cinematógrafo, crítica de ese arte que tiene la edad americana, y ha traído, además, como si todo eso fuera poco, la artesanía de un admirable artista gráfico”<sup>38</sup>.

Dall’articolo di Mallea traspaiono due idee molto forti che ci permettono di cogliere nel suo giusto valore le diverse dimensioni che si riconoscevano nella cultura italiana, almeno all’interno dei collaboratori di “Sur”. In primo luogo Rossi implicitamente è il portatore della tradizione artistica italiana, dall’altra, egli rappresenta l’articolazione tra il sapere attribuito all’ambiente europeo e quello maturato dall’esperienza, entrambi elementi necessari a coprire la mancanza di riferimenti che mirassero a fare emergere l’arte contemporaneo argentina.

“Por hombres como éste se honra en tierras extrañas la inteligencia original, natural de un país. Por hombres como éste se piensa con esperanza y gozo en la posibilidad naciente de un mundo nuevo, de un mundo -por fortuna- diferente a otro que acaba. Por hombres como éste, este Attilio Rossi, sabemos unos cuantos argentinos -y no tal vez los que menos importan- lo que es la inteligencia de un admirable italiano cuando en la levadura de esa inteligencia se levantan, auténticos, una voluntad, un sentido, una libertad, una intrepidez, una lucidez y aquel obstinado rigor que destinaba para su método Leonardo”<sup>39</sup>.

Il precedente articolo diviene testimonianza sul ruolo di critico svolto da Rossi all’interno della rivista; egli appare come un artista che lasciata Milano e “Campo Grafico”, portando con sé rigore e saggezza. Tuttavia egli percepisce l’inadeguatezza del mondo verso il contemporaneo. Sembra che alla base di questa posizione, Rossi intraveda un senso di “modernità” più ampio che è in diretta relazione con la possibilità di

---

<sup>37</sup> E. Mallea, *Rossi in Buenos Aires*, “Sur”, 30, pp. 118.

<sup>38</sup> E. Mallea, *op. cit.*, pp. 118.

<sup>39</sup> *ibid.*

un equilibrio estetico fondato su linguaggi contemporanei; la modernità si deve evolvere negli semplici oggetti che ci stanno attorno, dall'opera d'arte alla semplicissima pubblicità.

In contrapposizione con la realtà operaia dei collaboratori nella rivista "Campo Grafico", a Buenos Aires Rossi interagisce con la fascia intellettuale aristocratica della città. Ciò nonostante nel suo personale approccio dimostra una "chiarezza di intelletto e una vasta cultura" stando alla parole di Mallea che, gli permise non solo di inserirsi nell'ambiente dell'élite<sup>40</sup> intellettuale di "Sur" ma anche di comprendere quanto sia possibile sviluppare una nuova sensibilità culturale.

A Buenos Aires Rossi è una figura cardine non solo nel proporre l'accettazione dei linguaggi più legati alle avanguardie europee ma anche per consolidare una percezione estetica più inclusiva. Questo implica anche che 'il grande pubblico' rivolga il suo sguardo all'Italia quale risultante di una ricerca generata all'interno di un'élite costituita da intellettuali e studiosi di buona famiglia, alla quale apparteneva il gruppo "Sur". L'Italia che si allontana dai linguaggi classici senza perdere la valenza estetica implica: per la borghesia intellettuale una ricognizione dei propri origini europei allontanandosi però dei canoni cristallizzati e, per le classi medie emergenti diviene la possibilità di avvicinarsi direttamente con l'arte, di oggi e argentino, senza dovere ricorrere ad una memoria al quanto dislocata geografica e temporalmente.

Tuttavia, Rossi non agisce qui da artista; i suoi riferimenti ad una realtà operaia e militante gli impone un linguaggio che turba le buone maniere degli aristocratici, generando diverse contestazioni. Dopo il suo articolo *Raquel Forner en la Galeria Müller* nel numero 22 di luglio 1936, compare nello stesso numero di "Sur" un articolo firmato del giornalista e critico d'arte, Julio Rinaldini<sup>41</sup> legato al gruppo de "La Nación" e

---

<sup>40</sup> Si può notare che le pubblicazioni di "Sur" rivista, tanto come l'editoriale, si rivolgevano ad un pubblico colto, anche non specialistico. Scrivere per "Sur", implicava avere le conoscenze teoriche dell'argomento trattato, evitando di appesantire il formalismo. Nel caso di Rossi, si prescinde da questo approccio formativo e si apprezza la sua autorevolezza come la saggia conseguenza di un insieme di conoscenze pratiche operate nella comunicazione culturale. "En el dominio literario "Sur" puso puso por encima de todo, la calidad del escritor, cualquiera fuesen sus tendencias [...] o se vale o no se vale", V. Ocampo, *Vida de la revista Sur: 35 años de una labor*, "Sur", 303-304-305, pp. 16.

<sup>41</sup> Julio Rinaldini, (Buenos Aires 1890 - Cardoba 1968) è figlio di immigranti italiani partecipata vivamente alle iniziative vincolate alla cultura argentina. Parte del gruppo intellettuale interessato nel rinnovamento dei linguaggi artistici locali, si vincola con Amigos del Arte, tenendo la conferenza inaugurale nel 1924. Sempre in contatto con l'élite culturale porteña, collabora con diverse riviste, tra cui "Sur". Interessato per il divenire della città, partecipa al primo convegno argentino di urbanistica (1935) e fonda la nota casa editrice Editorial Sudamericana (1939) assieme a Oliverio Gironde, Alfredo Gonzalez Garaño e Victoria Ocampo.

portatore di una critica d'arte più tradizionale. Rinaldini interviene pubblicando l'articolo *Experiencia de una exposición de arte*:

“La importancia de la obra de los tradicionalistas, para llamarlo de alguna manera, debemos atribuirle a la influencia de otros factores [...].

Los artistas de las nuevas generaciones argentinas, en cambio, están encadenados a un periodo de profunda transformación de nuestro panorama social. La vida les desconcierta desde el primer instante de los hechos representativos de nuestra historia. Entre ellos y el pasado no hay ningún hilo conductor [...]<sup>42</sup>”.

La nota di Rinaldini velatamente riferita alla critica di Rossi, attribuisce superficialità allo sguardo del recensore rivolto alle mostre degli artisti locali; fornisce alcune chiavi interpretative sul loro lavoro, individuandone ragioni di oggettiva difficoltà nella mancanza di accesso ai pittori di riferimenti definiti ‘tradizionali’ e nell’incidenza delle recenti trasformazioni del panorama sociale contemporaneo, in particolare, al peso dell’immigrazione<sup>43</sup>. Intenzionato a mettere distanza tra le parole di Rossi e gli artisti locali, Rinaldini conclude:

“Los artistas de las modernas generaciones argentinas que figuran en la exposición del Palais de Glace reflejan también, a su modo, un estado de vida nacional. Por eso creo, que deben ser motivo de una atención mayor que la compulsión de los valores formales de su obra”<sup>44</sup>.

Tuttavia quello che sembra sfuggire a Rinaldini è la condivisa preoccupazione per la condizione dell’arte nazionale; soltanto la sensibilità italiana di Rossi riesce a fare emergere, o preferisce fare emergere, gli artisti che condividono quel tipo di ibridazione estetica.

---

<sup>42</sup> J. Rinaldini, *Experiencia de una exposición de arte*, “Sur”, 22, pp. 93.

<sup>43</sup> Tuttavia Rinaldini è figlio di immigranti italiani e il suo atteggiamento si può capire meglio dalla seguente citazione: “[...] Esta coincidencia muestra de qué modo se responde a una configuración epocal y no sólo a colocaciones estético-ideológico individuales. Se trata, una vez más, del esfuerzo que significa 'argentinizarse' y las marcas evidentes que ese movimiento imprime sobre una cultura que está haciéndose. Rinaldini menciona al 'compadrito' como tipo popular de Buenos Aires producto de la inmigración, hijo él mismo de inmigrantes, que adquiere una nacionalidad de manera consciente y voluntarista sobreactuando hasta la exageración aquellos rasgos que considera típicamente argentinos.”, C. Altamirano - B. Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 279.

<sup>44</sup> J. Rinaldini, *Experiencia de una exposición de arte*, “Sur”, 22, pp. 94.

Sempre nello stesso numero 22, nella recensione sul *Tercer Salón IV Salón de otoño de Buenos Aires y Cuarto Salón de Arte de La Plata*, Rossi prende le parti di Pettoruti:

“Junto a Soldi hay dos trabajos de pequeñas dimensiones de Emilio Pettoruti [...] Pettoruti no necesita de grandes dimensiones para revelar toda su madura experiencia y el amor por sus formas. En ambas composiciones busca, con gamas de gris muy personales, encender un tono vibrante y central: lo logra plenamente”<sup>45</sup>.

Rossi è persuaso tanto e quanto “Sur” nell’incoraggiare i giovani alla piena comprensione dell’arte moderna, nella scelta degli artisti da fare emergere.

Il numero 24 del 1936 della rivista “Sur” pubblica l’articolo *Carta abierta a la comisión organizadora de la exposición de un siglo de arte en la Argentina*<sup>46</sup>, nella quale Rossi risponde in modo indiretto alla segnalazione di Rinaldini. Tuttavia egli ribadisce la sua posizione e contesta alcune osservazioni del critico argentino.

Facendo seguito alla polemica sul ruolo del critico e su i suoi modi, il poeta e dramaturgo argentino Leopoldo Marechal pubblica nel numero successivo di “Sur”, *Carta abierta, Señora Directora de Sur*, nella quale manifesta il proprio disagio nei confronti di Rossi:

“[...]Y ahora resulta que instituciones y personas, de indudable competencia en el orden que le es propio, pero sin autoridad reconocida en materia de arte, discuten el fallo de jueces auténticos, que debería ser inapelable, colmo lo es corrientemente. Esa invasión de dominios y esa investidura ilegal de atribuciones ajenas ha producido una confusión muy peligrosa para el arte”<sup>47</sup>.

“Sur” fedele a non monopolizzare una posizione manterrà uno spazio aperto al confronto, e in questo caso, pubblicando la posizione e i ragionamenti di entrambe i critici. Il chiaro è l’atteggiamento di Rossi contro il sistema ufficiale dell’arte: sebbene abbia provato ad incoraggiare una generazione di giovani artisti mettendoli in guardia contro il filisteismo, non è tuttavia riuscito a creare un clima favorevole ad una discussione seria

---

<sup>45</sup> A. Rossi, *Tercer Salón IV Salón de otoño de Buenos Aires y Cuarto Salón de Arte de La Plata*, “Sur”, 22, pp.90.

<sup>46</sup> A. Rossi, *Carta abierta a la comisión organizadora de la exposición de un siglo de arte en la Argentina*, “Sur”, 24, pp. 121 - 123.

<sup>47</sup> L. Marechal, *Carta Abierta alla Señora Directora de Sur*; “Sur”, 25, pp. 101.

sulle arti plastiche e sulla mancanza di una tradizione secolare nell'Argentina<sup>48</sup>. Il testo critico è troppo rigido e crea una barriera che impedisce al pubblico-lettore di avvicinarsi al messaggio celato dietro al personaggio<sup>49</sup>.

“Una exposición de Pettorutti es un acontecimiento notable en la pintura argentina. Es aguardada con desprecio por la gran muralla construida por la pereza mental, con reserva por las personas vacilantes y con gozo por toda la gente que ama el arte noblemente, sin preconceptos. La personalidad artistica de Emilio Pettoruti impone respeto [...] La pintura de Pettorutti como, por otra parte, toda la pintura moderna, desprovista aun de la sugestión histórica, hay que amarla intensamente, noblemente [...]”<sup>50</sup>.

Il nuovo, il moderno è lo spazio in cui si inserisce Rossi, un filone poco frequentato della critica argentina. I suoi scritti a prima vista sembrano mancare di criteri ragionati e in effetti alcune volte tendono a semplificare le argomentazioni; in effetti egli non si preoccupa degli aspetti teorici dell'arte, dandoli inizialmente per scontati.

#### 2.4.1 Una svolta necessaria

Nella mostra *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galleria Moody* emerge un Rossi più innovativo che intende decisamente introdurre nell'Argentina lo spirito artistico italiano:

---

<sup>48</sup> “Esta adaptación truncada se reiterara en el transplante de una sucesión de escuelas transferidas prematuramente, sin correspondencia con el grado de desarrollo del contexto latinoamericano: El transplante cultural opera de manera mimética y desconectada de la base socioeconómica [...] A saber: el cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programada integralmente un nuevo habitat humano [...] Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi en el “reino mecánico” de los futuristas [...] hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima”, S. Yurkievich, *El arte de una sociedad en transformación*, in “America Latina en sus artes”, Siglo XXI, UNESCO, México, 1987, pp. 179.

<sup>49</sup> Al di là dello stile, che sembra dipendere molto da quello che possiamo considerare lo spirito polemico di Rossi, con severi giudizi sul pubblico-lettore e sul sistema artistico, egli dimostra inquietezza verso i canoni prestabiliti e critica che tratta di impostare e orientata a riuscire a parlare e discute d'arte.

<sup>50</sup> A. Rossi, *Emilio Pettoruti en la Galeria Nordiska*, “Sur”, 25, pp.95.

“Las finalidades de esta exposición, puramente ideales han sido explicadas por nosotros en la invitación - catalogo junto con una declaración de invitación - catalogo los expositores y una pequeña biografía de cada artista con el fin de orientar al publico sobre la seria autenticidad de los trabajos que se exponen”<sup>51</sup>.

Nel numero 28 di gennaio 1937, sorprende la sua decisione di pubblicare in “Sur” la critica della mostra organizzata da lui stesso a Buenos Aires. Di questa mostra, intitolata *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galleria Moody*, Rossi non solo è il curatore ma anche il critico. Per dare ‘trasparenza’ ai ragionamenti positivi che fa su lui stesso, si serve di altre recensioni pubblicate sulla mostra. La tematica e l’atteggiamento autoreferenziale, sono senz’altro di un’audacia discutibile, ma in linea con il suo temperamento polemico, con lo spirito di Victoria Ocampo e la sua predilezione per il gusto contemporaneo italiano.

“Es esta una exposición organizada por nosotros pero eso no nos impide hablar a nosotros mismos sobre ella porque no queremos , con estas lineas, ostentar “vanagloria” sino solo registrar el feliz éxito de la exposición y sus repercusiones satisfactorias en un cierto sector de la juventud que, por fortuna, no se saludan aun con el good-bye aprendido en el cinematógrafo”.<sup>52</sup>

Il saggio è tra i pochi ai quali si allegano le immagini che confermano, o no, il testo e questa è una sottigliezza con la quale Rossi anticipa la propria idea che le intenzioni non hanno valore finché non sono tradotte in oggetto. Nel suo doppio ruolo di critico e polemista a favore dell’arte astratta, egli sottolinea l’evidente rigore implicito nell’organizzazione della mostra ai fini di orientare il pubblico sui lavori esposti, però in qualche modo sposta la sua responsabilità (quella che richiedeva ad artisti e curatori) nelle parole altrui, realizzando una “Vetrina Polemica”; uno spazio nel quale il pubblico poteva osservare riviste, leggere libri e apprezzare stampe a colori allo scopo di capire la mostra. Dalla selezione in mostra, fortemente orientata verso l’astrattismo di tipo geometrico, è possibile percepire l’orientamento contemporaneo di Victoria Ocampo in merito alle questioni artistiche: la mostra contava sulla presenza degli artisti argentini Juan Bay e

---

<sup>51</sup> A. Rossi, *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galleria Moody*, “Sur”, 28, pp. 94.

<sup>52</sup> A. Rossi, *op. cit.*, 28, pp. 92-98.

Lucio Fontana, residenti a Milano, assieme agli italiani Ezio D'Errico, Fausto Melotti Mario Radice, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi.

In questo articolo Rossi non chiarisce il senso delle opere selezionate, non fa riferimento all'unilaterale componente italiana però rende esplicite alcune delle sue idee più personali, compresa la convinzione secondo la quale la simpatia di Fontana per alcuni materiali, risponde a componenti istintive o intrinseche alla loro natura nobile. Tuttavia trascura il pensiero condiviso dagli artisti Fontana, Girola e Iommi<sup>53</sup>, che intravedevano la possibilità di nuove forme artistiche nell'utilizzo e nella sperimentazione di materiali meno tradizionali.

“Carmelo Arden Quin, Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Lidy Prati, Enio Iommi, Juan Melé, Blascko, Rothfuss, Hlito y Lozza, entre otros, forzaron los límites de la abstracción, iniciada en nuestro país por Pettoruti, Del Prete y Fontana, para dar paso al Arte Concreto Invención-Arte Madí, movimiento originalísimo que todavía hoy despierta un interés inusual entre curadores y coleccionistas internacionales.”<sup>54</sup>

L'aspetto più rilevante di questo articolo è la dichiarazione implicita della centralità dell'Italia in materia di arte moderna finora non così evidenti. Nella parte conclusiva, dà al lettore una relazione dettagliata del clima artistico dell'Argentina all'indomani dell'esposizione, e contemporaneamente rivela un grado di complessità che, forse, sfugge a lui stesso:

“Nuestra posición explicada pedantemente en todas las ocasiones que se nos han presentado y en estas mismas paginas y nuestra linea de conducta en defensa del nucleo de artistas modernos que han tenido sus fases mas importantes en la batalla contra el silencio y los débiles consejos engañosos, puestos como diques, contra la influencia de las exposiciones de Pettoruti y Del Prete nos ha servido a dar también a esta exposición un carácter definido, es decir solo hostil para la ignorancia presuntuosa”<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Lucio Fontana, insieme ai fratelli Claudio Girola ed Ennio Iommi, non solo erano nati a Rosario, provincia di Santa Fé e condividevano l'ascendenza italiana da parte del padre, si sono impegnati ad affermare nel contesto locale l'autonomia dell'opera artistica sulla rappresentazione, utilizzando materiali esenti di riferimenti o non convenzionale all'epoca. Sicuramente suggestionati da Fontana che aveva riportato gli orientamenti astratti sviluppati negli anni Trenta in Italia, iniziano un processo alla ricerca di una *teorizzazione pratica*, attorno alle proprie opere.

<sup>54</sup> A. De Artega, *El otro sueño americano*, “La Nación”, 19 gennaio 2003.

<sup>55</sup> A. Rossi, *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galleria Moody*, “Sur”, 27, pp.97.

Sebbene egli abbia maturato un atteggiamento che non va necessariamente a demerito agli artisti argentini, Rossi riconosce il valore plastico dell'opere, ancora una volta, di quelli più prossimi al concetto di "ibridazione italiana"<sup>56</sup>.

Rossi continua a generare polemiche e nel numero 29 di "Sur" pubblicato a febbraio del 1937, Julio Rinaldini scrisse:

"Si el señor Rossi de acuerdo a las reglas del buen huésped, tanto más oportunas en un país como el nuestro que abre generosamente sus puertas a todo el mundo, hubiese tenido el cuidado – todavía está a tiempo- de enterarse entre quienes anda y de informarse sobre la realidad de nuestros problemas, sabría a estas horas que es eso, sobre todo, lo que nos hace falta; precisamente porque estamos sobresaturados de información, porque vivimos del reflejo de nociones del más distinto orden y origen. El problema de la orientación estética de nuestros artistas, inseparable del problema total de nuestra cultura, tenemos necesariamente que encararlo desde el punto de vista de nuestra voluntad vital, que es también la de nuestra tradición territorial y política"<sup>57</sup>.

Sulle pagine di "Sur" verranno discusse le principali critiche che evidenziano come la rivista diventa lo spazio di dibattito sul gusto e l'autorevolezza del critico d'arte come quella figura adatta a scombussolare la realtà nella ricerca di costruire parametri estetici. In questo modo, l'articolo di Mallea pubblicato subito dopo la seconda segnalazione di Rinaldini restituisce il primato del gusto al collaboratore milanese allo stesso tempo che segnala l'inizio di una critica più riflessiva sul panorama argentino da parte di Rossi.

## 2.5 Rossi, secondo periodo: dal N° 30 al N° 48.

La questione della critica d'arte, declinata sul fronte del gusto nazionale, comporta almeno due problemi: da una parte la capacità di Rossi di interpretare la realtà artistica argentina e dall'altra le modalità per inserire in questo complesso contesto il ruolo del critico.

---

<sup>56</sup> Per ibridazione italiana intendo proporre gli artisti nati in L'Argentina che si sono formati in Italia, così come la cerchia artistica che si genera attorno loro, mediante amici artisti e scrittori attribuendo a questo sotto gruppo una specifica sensibilità all'interno del gruppo che promuovevano l'urgenza di riferimenti europei.

<sup>57</sup> J. RinaldiniI, *Campo Polémico. En torno a una exposición de arte abstracto*, "Sur", 29, pp.107.

A questo punto, dopo una serie di confronti polemici Rossi sembrerebbe aver capito la complessità del suo ruolo di critico d'arte, all'interno dello spazio ben definito dell'élite *porteña* e in un contesto culturale molto preciso come quello di "Sur" e rispetto al suo compito preciso di referente italiano.

“Por hombres como éste se honra en tierras extrañas la inteligencia original, natural de un país. Por hombres como éste se piensa con esperanza y gozo en la posibilidad naciente de un mundo nuevo, de un mundo -por fortuna- diferente a otro que acaba. Por hombres como éste, este Attilio Rossi, sabemos unos cuantos argentinos -y no tal vez los que menos importan- lo que es la inteligencia de un admirable italiano cuando en la levadura de esa inteligencia se levantan, auténticos, una voluntad, un sentido, una libertad, una intrepidez, una lucidez y aquel obstinado rigor que destinaba para su método Leonardo”<sup>58</sup>.

Questo passaggio risulta fondamentale per capire la permanenza di Rossi all'interno di "Sur" dopo le obiezioni sollevate all'interno dell'entourage di Victoria Ocampo. Tralasciando le polemiche nell'articolo di Mallea siamo di fronte ad una svolta significativa perché da una parte si riconosce a Rossi, o si intuisce in lui, una complessità e un'energia che non era stata sufficientemente apprezzata prima e suggerisce al contempo alcuni aspetti sulla critica d'arte presenti in "Sur" mai esplicitati in precedenza, come la presenza delle arti plastiche e del cinema. Dall'altra, si evidenzia l'interdipendenza dei valori artistici e morali presenti nella pagine della rivista, così come l'imminente ricerca per far emergere il concetto dell'arte nazionale. Si rinnova in questo modo la figura del critico (Rossi è il primo critico non scaturito dell'ambiente letterario) e con essa, lo scopo preciso e mirato della critica, che deve diventare essenzialmente un elemento preciso di selezione e scarto dei nuovi linguaggi estetici contemporanei, nello specifico all'interno della pittura, il cinema e l'architettura: il tutto avrebbe dovuto poi orientare i nuovi lineamenti estetici di Buenos Aires.

La conferma del valore di Rossi come critico italiano in "Sur" viene dato dell'articolo di Mallea assieme al saggio dello stesso Rossi *De Buenos Aires a la capital arqueológica de Sud America*<sup>59</sup>, questa volta, pubblicato sul corpo principale della rivista, quindi con un rilevanza maggiore rispetto al dossier. In questo articolo, al di là della

---

<sup>58</sup> E. Mallea, *Rossi in Buenos Aires*, in "Sur", 30, pp. 119.

<sup>59</sup> A. Rossi, *De Buenos Aires a la capital arqueológica de Sud America*, "Sur", 30, pp. 74 - 88.

convergenza europeistica, Rossi si impegna in rappresentarsi mediante uno “sguardo americano”:

“Creemos que una revisión inteligente los valores reales podría crear un interés mayor en torno a Cuzco [...] La sensibilidad no niega la ciencia arqueológica pero tiene sus derechos porque es el centro emotivo de las acciones y de las pasiones nobles de los hombres [...] Descubrir esas huellas y dar mas alma a Cuzco es mejor que catalogar los estilos”<sup>60</sup>.

Avvicinandosi al panorama locale, il tono della nota di Rossi ambisce a rispondere all’ultima segnalazione di Rinaldini; al contempo sembrerebbe esplicitare una presa di posizione ragionata sull’ambiente in cui si trova.

“Esta capital arqueológica de Sud America nos transporta a Florencia porque las calles del Cuzco conservan la atmosfera antigua, como las de Florencia. Una Florencia mas dramática, mas modesta en las proporciones del valor artistico intrinseco, pero mas fascinante en el choque brutal de dos culturas tan distantes que terminaron por fundir su historia y su gloria en una union indivisible”<sup>61</sup>.

Nella visione evocativa di Rossi non manca il riferimento all’Italia colta, quella che maggiormente conoscono gli intellettuali argentini e rappresentata da Dante; con questo gioco speculare, Rossi intende ridurre gli screzi precedenti, avvicinandosi ai lettori-detrattori argentini mediante la cultura italiana “colta”.

Nel corso delle successive pubblicazioni, Rossi si rivela non solo un solido critico, ma anche un vivace spettatore e i suoi saggi coprono uno spettro molto ampio includendo, insieme ai più consueti temi artistici, questioni politiche. Già in Italia sin dai primi inizi della sua carriera Rossi si afferma come polemista che combatte le proposte dell’arte accademica a favore dello spirito astratto, ma anche come un sincero apologeta dell’opera di Picasso<sup>62</sup> e Klee. Lo storico dell’arte Franco Russoli, nel suo libro del 1975, accenna che Rossi “ha come campo specifico di linguaggio le immagini”<sup>63</sup>. Queste immagini che si vedono integrate ai cambiamenti tecnici della strumentazione, sono la chiave di lettura con

---

<sup>60</sup> A.Rossi, *op. cit.*, pp. 86.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> L’immagine è stata facilitata dell’archivio storico della famiglia Rossi, e sebbene visibile, è stata precisata il chiaro omaggio a Picasso dal curatore del fondo, P. Rossi.

<sup>63</sup> F. Russoli, *Attilio Rossi*, Giunti Barbera, Firenze, 1975, pp. V.

la quale Rossi riesce a percepire la variabile artistica nella comunicazione moderna, che, allontanandosi necessariamente a canoni accademici, richiede una prospettiva multiforme nella genesi dell'oggetto e nella formazione critica del pubblico.

A questo scopo, nel ruolo assegnatogli da Victoria Ocampo in "Sur", Rossi vede una missione e imposta le sue rassegne in modo da affermarsi come uomo di cultura, affinando i suoi interventi, rivolgendosi ad un pubblico colto anche se non specialistico. Leggermente più moderata nel tono, in questo secondo periodo la critica di Rossi diventa anche propositiva.

"[...]Una sorpresa ha reservado para nosotros Demetrio Urruchúa; recordábamos de él dibujos inexpresivos que no podían, ciertamente, hacernos prever las dos magnificas monocopias de vigor plastico y de expresión dramática. Si Urruchúa hubiera sabido eliminar la nariz en triangulo que responde a una fría estilización de receta, hubiera obtenido mas unidad y armonia"<sup>64</sup>.

In occasione della mostra XXVIII Salón Nacional de Bellas Artes, dopo una cronaca abbastanza esaustiva pubblicata sul numero 37 di "Sur", Rossi dimostra una maggiore compressione dell'arte argentina, tornando sui suoi passi in riferimento all'antagonismo in confronto a Raquel Forner:

"De Raquel Forner podemos hablar como de una franca redencion y lo hacemos con un verdadero placer"<sup>65</sup>.

A partire da questo nuovo approccio, la rilevanza di Rossi consisterà soprattutto nell'opera di orientamento del pubblico di Buenos Aires sui linguaggi plastici, attingendo al suo contatto con i protagonisti delle grandi esperienze d'avanguardia in Italia, proporrà allo sprovvisto lettore argentino un'esperienza diretta, dispiegando dunque una strategia 'alla Ocampo'. In questo, egli combina il suo ruolo di critico con quello di mediatore, ma non riferito all'opera d'arte, bensì all'esperienza estetica che nasce dal contatto con gli artisti di ibridazione italiana, in particolare modo Emilio Pettoruti e Lucio Fontana. Tale sintesi conferma la vocazione didattica che "Sur" aveva sempre indicato come compito della critica d'arte e che Attilio Rossi aveva chiaramente definito in quanto ad un suo preciso indirizzo concettuale.

---

<sup>64</sup> A. Rossi, *IV Salón de Otoño de la Sociedad argentina de artistas plásticos*, "Sur", 33, pp. 97.

<sup>65</sup> A. Rossi, *XXVIII Salón Nacional de Bellas Artes*, "Sur", 37, pp. 92.

## 2.6 Attilio Rossi e la strategia Ocampo: avvicinare i riferimenti.

La teoria è semplice, ma non la sua implementazione che deve essere plasmata con precisi riferimenti. Il nuovo assetto della critica di Rossi sembra articolarsi da una parte attorno al ripetuto accenno al carattere formativo della critica d'arte, dall'altra, alla citazione esplicita di determinati artisti italiani o "ibridati" come validi punti di sostegno estetico; in questo modo, egli segue una specie di 'mandato testimoniale' da Victoria Ocampo inaugurato dalla sua opera miscellanea così intitolata<sup>66</sup>. Si tratta di uno spazio della critica incline alla polemica e alla riflessione, moderato dall'operato del critico che interpreta e relaziona eventi piuttosto che presentarli. Lo stesso Rossi scrisse:

"Tambien 1937 pasò sin que en las artes plasticas argentinas se definiera una justa autoridad en favor de los valores autenticos [...] Intervenir, discutir, criticar es acto de virilidad que, cuando esta apoyado de inteligencia, siempre puede hacer brotar una idea. Y una idea ponderada, discutida, ampliada por personas capaces y optimistas puede llegar a romper la rutina que es tan perjudicial como comoda de aceptar"<sup>67</sup>

La nuova proposta di Rossi per "Intervenir, discutir, criticar" si appoggia sugli artisti emergenti tra Italia e Argentina in quelli anni e poi definitivamente consacrati in Europa, dimostrandosi un solido collegamento tra le due nazioni facendo evidente come l'Italia riceva ancora una specifica attenzione soprattutto attraverso la lettura della sua potenzialità culturale.

Precedentemente Rossi aveva tentato introdurre Lucio Fontana nel panorama argentino mediante la collaborazione per un concorso a Buenos Aires nel 1936, evidenziando una prima approssimazione al forte riferimento verso l'Italia. Fontana, nato argentino da genitori italiani non apparteneva alla cerchia intellettuale di Buenos Aires, nato in Provincia di Rosario era cresciuto in Italia, tuttavia Rossi prova a costruire una

---

<sup>66</sup> L'opera è costituita da 10 volumi è raccoglie i saggi dispersi di Victoria Ocampo o pubblicati in "Sur": *Testimonios. Primera Serie*, Madrid, Revista de Occidente, 1935; *Testimonios. Segunda serie*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1941; *Testimonios. Tercera serie*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1946; *Soledad sonora* (Testimonio. Cuarta serie), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950; *Testimonios. Quinta serie. 1950- 1957*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1957; *Testimonios. Sexta serie. 1957-1962*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1963; *Testimonios. Séptima serie, 1962-1967*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967; *Testimonios. Octava serie, 1968-1970*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1971; *Testimonios. Novena serie, 1971-1974*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1975; *Testimonios. Décima serie, 1975-1977*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1977.

<sup>67</sup> A. Rossi, *Una idea*, "Sur", 40, pp. 83.

vicinanza verso l'Italia per gli argentini, dagli argentini stessi. L'amicizia tra Rossi e Fontana risale a la pubblicazione della monografia su Lucio Fontana pubblicata da "Campo Grafico"<sup>68</sup>, tenuta da Edoardo Persico e curata dallo stesso Rossi<sup>69</sup>. Trovandosi a vivere all'interno di una piccola comunità europeizzata egli si riconosce in questa rivalorizzazione europeizzante, mantenendo vivi i contatti con l'Italia. Da una parte mediando le sue relazioni con Lucio Fontana e Alberto Sartoris, amicizie che risalgono, appunto, a Milano e alla rivista "Campo Grafico" creata insieme a Carlo Dradi, con il quale nel 1937, vince a Buenos Aires il Primo premio al concorso grafico della *II Exposición de Arte Decorativo a Buenos Aires*<sup>70</sup>. Dall'altra parte, Rossi continua a vivificare l'italianità artistica presente in Argentina, promovendo in modo sostenuto il pittore Emilio Pettoruti<sup>71</sup>.

Rossi ha la possibilità di proporre in tempo reale le tendenze europee più innovative in un contesto culturale interessato ad abbattere ingannevoli criteri eruditi, quelli della classe aristocratica conservatrice, fissata nel mantenere i canoni estetici e i costumi di una storicità ereditata e già superata. Attorno ai collaboratori di "Sur" la rete verso l'autorevolezza europea contemporanea si infittisce in modo bilaterale di artisti e intellettuali che rientravano dopo l'attività in Europa, così come di quelli che arrivavano a causa di persecuzioni politiche o semplicemente di scambi di pensieri generati in ambiti culturali diversi, grazie a visitatori internazionali. Tuttavia rimane da contrastare il sistema ufficiale.

Nel numero 24 di settembre 1936 di "Sur", Rossi commenta i risultati sul concorso riferito a *El Monumento al libertador General Simon Bolivar*:

"Una preocupación tan inteligente por parte de la Comisión como la de prever y la de pedir a los artistas una obra de conjunto que armonice con la difícil topografía del lugar y con la belleza

---

<sup>68</sup> E. Persico, *Lucio Fontana. Collezione scultori Nuovi*, Campo Grafico, Milano, s.d., (1935 presumibilmente)

<sup>69</sup> A riferire particolari sulla genesi della monografia su Fontana sono state le dichiarazioni del curatore del fondo Attilio Rossi a Milano.

<sup>70</sup> L. Caramel - P. Rossi, *Note biografiche. Regesto*, in "Attilio Rossi. Le opere 1933-1994, Giunti, Milano, 1996, pp. 204.

<sup>71</sup> "[...] los artistas que han realizado su aprendizaje en Europa para luego introducir las vanguardias en su patria. Especialmente Pettorutti, quien encontró ante el escandalizado rechazo del público, el apoyo de la publicación y de la Asociación Amigos de Arte[...]", A. De Juan, *Actitudes y reacciones*, in "America Latina en sus artes", Siglo XXI, UNESCO, México, 1987, pp. 37.

natural del Parque, no podía por cierto hacer prever un resultado tan insensible a todo esto, como la recompensa a la *maquette* de Fioravanti que no responde en absoluto al problema estetico del lugar de emplazamiento<sup>72</sup>.

Si può essere più o meno d'accordo con la severità del giudizio espresso verso i membri della Commissione a proposito del concorso per il monumento a Simon Bolivar scritto da Rossi, ma oggi possiamo comprendere che quel concorso aveva per lui altre valenze.

Rossi terrà conto dei risultati delle valutazioni nei concorsi con la solita critica fortemente aggettivata tipica del suo primo periodo come critico in "Sur". Ciononostante l'articolo sul monumento a Bolivar nel Parque Lezama è un episodio paradigmatico perché mette in l'orientamento che si voleva a dare alle arti plastiche anche a scala urbana<sup>73</sup>. Sul risultato del concorso, vinto dallo scultore argentino José Fioravanti:

"Fuera de esto, y sin entrar en detalles, la obra carece en si misma de unidad y sensibilidad architettonica; parecen trozos pensados separadamente y luego puestos en su lugar como en una vidriera, con el gusto elemental de fijar un centro y luego el pendant a los costados"<sup>74</sup>.

Rossi sembra subito prendere le distanze dalle scelte progettuali dell'opera e preferisce omettere qualsiasi riferimento alla categoria interpretativa di Fioravanti. Il progetto vincitore afferma la monumentalità come carattere unitario dello spazio con una proposta che richiama la centralità all'interno dell'intervento. Questa particolare omissione che "sin entrar en detalles" tiene soltanto conto della mancanza di un architetto e della

---

<sup>72</sup> A. Rossi, *El monumento al libertador General Simon Bolivar*, "Sur", 24, pp. 141.

<sup>73</sup> L'anno seguente all'arrivo di Rossi vengono organizzati una serie di concorsi a Buenos Aires nell'intento di valorizzare la struttura urbana e generare punti di riferimento mediante sculture commemorative, immergendosi nella memoria storica della città. L'architetto Alberto Prebisch, uno dei rappresentanti principali della transizione fra l'Accademismo e il Movimento Moderno in Argentina, costruisce l'Obelisco, attuale simbolo di Buenos Aires. L'espressione semplice e razionale del progetto suscitò diverse contestazioni, tuttavia il progetto intendeva dare visibilità al linguaggio contemporaneo al quale si intendeva orientare l'ambiente culturale. I concorsi indetti dalla municipalità di Buenos Aires volevano valorizzare il carisma alle origini della *gran aldea* (grande contea) per cui i monumenti si ispiravano all'esploratore spagnolo Pedro de Mendoza, al pensatore politico Simon Bolivar e al generale Julio Argentino Roca. Frutto di questi concorsi è la costruzione dell'Obelisco, rappresentando per scala, linguaggio e posizione il contrappunto di fronte alla tradizione ereditata e il necessario aggiornamento estetico.

<sup>74</sup> A. Rossi, *El monumento al libertador General Simon Bolivar*, "Sur", 24, pp. 142.

dimissione del rappresentante degli artisti<sup>75</sup>, motivo sufficiente per revocare il risultato dal punto di vista di Rossi. Ad oggi l'articolo sul monumento sembrerebbe segnalarci l'importanza di questo concorso in relazione ad un evento diverso, riferito al concorso per un monumento al teniente Julio Argentino Roca per il quale Rossi tenta di inserire un progetto di Lucio Fontana.

Dal materiale riscontrato nell'archivio di Rossi e completato con il materiale del Fondo Baldessari al MART (museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto), ci sono i documenti che testimoniano il coinvolgimento di Rossi, il cui comunica a Fontana notizie riguardanti il sito del monumento, le caratteristiche del bando di concorso e i regolamenti edilizi locali. Fontana, nato argentino da genitori italiani, coinvolge Luciano Baldessari e, mediante Rossi, prendono parte al concorso per la realizzazione del monumento equestre *Pampas*. In ogni caso il progetto non viene selezionato dalla Commissione e il bozzetto sarà distrutto successivamente. Tuttavia l'impegno di Rossi da una parte rappresentava un'occasione per raccogliere una specie di "quorum estetico" debitore delle sue prerogative e presentare un modello solido al quale il pubblico lettore possa fare riferimento, in linea con le prerogative di Victoria Ocampo, dall'altra significava l'opportunità di affermare vincoli professionali con artisti e architetti italiani di respiro internazionale.

Dopo l'insuccesso del concorso per la realizzazione del monumento equestre, Rossi rimane comunque concentrato sull'alleanza strategica tra le diverse discipline e sul crocevia tra Italia e Argentina come opportunità per collocarsi all'interno del panorama nazionale e internazionale. Stabilitosi in Argentina, egli è consapevole che è necessario gravitare intorno alle metropoli culturali europee, da una parte perché era una delle premesse di "Sur", di fronte alla necessità di interrompere la mediocrità percepita nell'ambiente culturale, dall'altra perché era evidente che il gusto porteño era anche un "gusto riflesso" poiché era più sensibile ad un previo riconoscimento internazionale.

Si potrebbe immaginare che la rilevanza della figura di Rossi a Buenos Aires, sia stata determinata dal modo in cui sa accostare alla sua personalità spinosa, una grande

---

<sup>75</sup> "No podemos eximirnos de señalar el hecho desagradable del retiro del delegado de los artistas plásticos, escultor Dresco y la infracción del reglamento por parte del jurado de dar el veredicto sin el delegado. La rectificación publicada en "La Nación" por el señor Alfredo Gonzalez Garaño después de la protesta del escultor Dresco en el mismo diario ha cambiado visiblemente las cosas en función del jurado, pero no al punto de justificar la decisión del jurado sin el delegado nombrado por los artistas plásticos". *Ibid*, pp. 142.

sensibilità culturale europea assieme a una conoscenza pratica nella convinzione che il prodotto culturale non deve essere necessariamente un prodotto di luso.

## 2.7 Il tempo del legato

Allora come oggi, Rossi spicca per la sua capacità interdisciplinare, per la sua passione per il visuale come fatto di culturale e non soltanto come prodotto di scarto commerciale riferirsi in particolare modo al cinema, i cataloghi, i disegni delle copertine, etc., così la sensibilità lotta contro i convenzionalismi, senza soffermarsi all'ambiente artistico.

Più di ogni altro collaboratore europeo di "Sur", Rossi ha avuto un atteggiamento polemico di fronte ai particolari riferimenti culturali del suo periodo, tanto in Italia come in Argentina. Tratto distintivo cui accenna Raffaele De Grada nel saggio *L'antica moralità di Attilio Rossi*<sup>76</sup>, pubblicato nel 1996 per la mostra antologica nella Società per le Belle Arti a cura di Luciano Caramel.

"Rossi si distingueva tra gli artisti contemporanei perché non aveva accettato il canone del quotidiano, misurando il tempo al di là delle occasioni, forte di un pensiero e di una cultura che lo portava ad una elaborazione continua nel concetto di pittura-architettura, già sensibile alla lezione di "Valori plastici" e dei suoi esiti nell'esperienza astrattista dell'anteguerra incoraggiata dal suo lavoro di grafico che era stato esemplare nella rivista storica di Campo Grafico, una creatura tutta sua in collaborazione con Dradi [...] La lezione della grafica gli servì nel contempo a capire che la forma in se stessa non è tutto quando essa si priva dei contenuti e ciò lo salvò del novecentismo deterioro come dall'astrattismo formalista e gli fece affrontare i tempi nuovi, nel dopoguerra, senza seguire le correnti di moda che presero altri che avevano la sua stessa storia"<sup>77</sup>.

Gli ultimi saggi di Rossi su "Sur", coincidono anche con gli ultimi anni di attività dell'associazione Amigos del Arte, forse sono stati percepiti da lui come una sconfitta dei valori che si intendevano proporre. Lo si vede proprio nel numero 48 di settembre 1938, nel quale recensisce in modo molto impersonale un libro pubblicato per Justino Fernandez

---

<sup>76</sup> Originariamente scritto nel 1975 e tratto da "Le Sette Arti" "[...] per quella sua capacità di vivere, e anche di soffrire, le vicende culturali del nostro Paese e nello stesso tempo la sua forte volontà di sublimarle, non di arrendersi, nell'ideale della sua arte pittorica".

<sup>77</sup> R. De Grada, *L'antica moralità di Attilio Rossi*, in "Attilio Rossi. Le opere 1933-1994", Giunti, Milano, 1996, pp. 157.

sull'incisione nell'accademia de San Carlos di Mexico<sup>78</sup> e rimanda a un precedente articolo suo, apparso nel numero 44 sulla stessa tematica, tuttavia all'interno dell'arte moderna in Mexico<sup>79</sup>.

La partenza di Rossi sembrerebbe esse chiara all'interno di "Sur", tuttavia in questo ultimo numero assieme, la rivista fa leggere tra le righe l'immagine della cultura italiana che intende promuovere, confermando da una parte una linea intellettuale, pubblicando il saggio *Pan y Vino*<sup>80</sup> sul libro di Ignazio Silone e dall'altra parte, ribadisce la vicinanza al linguaggio plastico nella nota *Exposición Italiana de arte decorativo*<sup>81</sup>. Entrambi gli articoli sono mediati da una nota sulla critica d'arte, nella quale si confrontano tre pittori: il catalano Joaquin Mir e gli argentini Raul Soldi e Demetrio Urruchúa; il primo, formatosi l'accademia di Bellas Artes a Buenos Aires e poi quella di Brera a Milano, l'altro, di formazione autodidatta, entrambi celebri nel panorama internazionale.

Risulta interessante osservare che sembrerebbe esserci un dialogo tra la nota di González Lanuza e quella di Prebisch, riferite alle circostanze che hanno allontanato Rossi della sua rubrica.

“[...] Porque lo grave para todos los hombres es que la vida humana, sin inteligencia, no es tal vida humana, y la inteligencia, apartada del contacto inmediato de lo vital, no es tampoco del todo inteligencia”<sup>82</sup>.

Il riferimento all'intelligenza, sembrerebbe alludere alla già commentata nota di Mallea “Por hombres como éste se honra en tierras extrañas la inteligencia original”<sup>83</sup> che va a confutare la parte finale dell'articolo di Prebisch, che sembrerebbe già invocare le previsioni dell'italiano:

---

<sup>78</sup> A. Rossi, *El grabado en lamina en la Academia de San Carlos de Mexico durante el siglo XIX*, “Sur”, 48, pp- 75-76.

<sup>79</sup> A. Rossi, *El arte moderno en Mexico*, “Sur”, 44, pp. 90-92.

<sup>80</sup> E. González Lanuza, *Pan y Vino*, “Sur”, 48, pp. 56-63.

<sup>81</sup> A. Prebisch, *Exposición Italiana de arte decorativo*, “Sur”, 48, pp. 74-75.

<sup>82</sup> E. González Lanuza, *Pan y Vino*, “Sur”, 48, pp. 63.

<sup>83</sup> E. Mallea, *Rossi in Buenos Aires*, in “Sur”, 30, op. cit.

“De lo autentico y elemental hay un modesto ejemplo aleccionador en los frascos de vidrio basto del Montelupo florentino, presentados por Pietro Rigatti, obra de paisanos en los que el instinto estetico no ha sido adulterado por una pretensión explicita de arte. No se si el grueso ha sabido gustar como es debido de estas formas simples, sin brillo no lujo ni rebuscamientos modernistas. Y es que en estos tiempos en los que el pueblo no es pueblo, sino masa electoral desprovista de todo genio, el arte popular es el que justamente el pueblo no entiende”<sup>84</sup>.

Nei suoi saggi precedenti Rossi aveva parlato spesso dell'arte sociale<sup>85</sup> e quindi questa è, forse, la citazione al critico italiano più rappresentativa. Risulta chiaro che all'interno del dibattito culturale a Buenos Aires era già stato scavato un profondo solco tra ideologia ed estetica e che Rossi si era allineato subito, con sicurezza, con la *controcorrente* di “Sur” verso la linea populista. La sua presenza in “Sur” è formativa all'interno del gruppo che darà continuità alla sua rubrica con un tono meno compromesso ai costumi. Per Rossi invece, all'interno della costellazione intellettuale di Victoria Ocampo, Rossi si forma; scopre la città e le sue possibilità. Inizia a dipingere, illustra il libro *Buenos Aires en tinta china*<sup>86</sup>, noto per la prefazione di Borges e, mediante lo scrittore consolida una profonda amicizia con lo spagnolo Guillermo De Torre, marito di Norah Borges, che li vedrà lavorare insieme in Espasa Calpesa Argentina, apparente motivo per il quale avrebbe lasciato “Sur”.

“Guillermo de Torre y Attilio Rossi disfrutaron poco tiempo del éxito porque tan solo dos meses después de crear la colección abandonaron la editorial Espasa-Calpe en un gesto de solidaridad con Gonzalo Losada, que puso en marcha la nueva empresa de su nombre y la colección Contemporánea con el logotipo diseñado por Rossi, que trabajó veinte años en esa editorial al tiempo que generó una importante obra gráfica con la que ilustró Poemas (1943) y El Aleph (1949) de Borges, y Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Neruda (1948), entre otras muchas obras”<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> A. Prebisch, *Exposición Italiana de arte decorativo*, op. cit., pp. 75.

<sup>85</sup> Le nozioni di “sociale” o “popolare” non sono parte della terminologia abituale che preferisce definizioni più universali. In questo caso, si avvicina di più ad una citazione, essendo stata proposta nel 1935 da E. Pettorutti, *Fines y organizaciones de los salones de arte*, “Sur”, 12, pp. 95 (Misión social) e successivamente utilizzata da Rossi: A. Rossi, *Dos Surrealistas: J. Planas Casas y J. Battle PLanes*, “Sur”, 22, pp.97 (arte social); A. Rossi, *El arte moderno en Mexico*, “Sur”, 44, pp. 90 (arte popular).

<sup>86</sup> *Buenos Aires en tinta china*, Losada, Buenos Aires, 1951, è stato un libro pubblicato in piccolo formato, implicita citazione al “taccuino d'artista” dalla misura e dal tipo di illustrazioni che presenta. Noto non solo per i disegni di Rossi, ma anche per l'introduzione di Borges ai poemi di Rafael Alberti, è stato pubblicato nel 2010 e incluso nella collezione “70 Aniversario di Losada”. A questo libro, seguirà l'omonimo molti anni dopo: *Milano in inchiostro di quina*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1975. A seguito una minima prefazioni dallo stesso Rossi, iniziano i versi di Salvatore Quasimodo.

<sup>87</sup> J.M. Sánchez Vigil, M.O. Zaldua, *La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)*, Universidad Nacional de La Plata, vol. 1, n° 2, pp. 29-47.

Questa casa editrice è stata fondamentale durante il periodo della guerra civile in Spagna dato che ha fornito al paese la maggior parte dei libri pubblicati in lingua nell'intento di mantenere il paese al passo con la cultura.

Nel periodo trascorso a Buenos Aires, la visibilità di Rossi scorre tra le pagine di "Sur" e le relazioni che all'interno della rivista si sviluppano. Le polemiche riferite alla sua rubrica tenuta fino al 1938 non si fanno attendere, eppure sembra prevalere la necessità dialettica di un confronto sulle possibili forme per svegliare la modernità dell'arte argentina, sulla base della trasformazione del pubblico in soggetto attivo delle vicende estetiche<sup>88</sup>, emerge la volontà di trovare, nell'artista, l'uomo compromesso con il suo tempo, sovrapposta alla visione di Victoria Ocampo, in riferimento al ruolo dell'intellettuale<sup>89</sup>.

Tra Buenos Aires e Milano, Rossi non è vincolato alla metropoli porteña dalla responsabilità artistica e sembra interessarsi nell'aumentarne la consistenza e la stabilità delle relazioni personali verso l'Italia. Nel 1941 presenta la sua prima esposizione composta da quadri a olio, tempere, acquerelli e disegni nella "Galleria Müller". L'esposizione sarà in collaborazione con Fontana, a quel tempo residente a Rosario, che partecipa con le sue sculture e ceramiche. Qualche anno dopo, Fontana rientra definitivamente in Italia.

---

<sup>88</sup> Ampliamente contestato da Beatriz Sarlo: "Dividir al público es el gesto característico de la vanguardia y, sin duda, en esta división está una parte de su verdad. Pero encubre también la zona de una fisura social: "En arte hay dos actitudes: la de mirar al público y hacer piruetas de histrión necesarias para que los espectadores le arrojen moneditas de su simpatía (gloria mundana) y la de encararse con el misterio inexpugnable del arte mismo, siempre capaz de ennoblecer con su perenne juventud a los que se dan de cuerpo y alma". Léase también en este sentido el saludo de Martín Fierro a la aparición de Proa: "acción depuradora en un estilo superior", "independencia absoluta para la expresión del pensamiento escrito, sin las deformaciones impuestas por las convenciones, conveniencias y prejuicios"; de ellos se puede esperar mucho por su "adentramiento" en la tradición, ya que sus nombres les enraiza en familias netamente argentinas". Origen de clase, relación con la tradición nacional, relación con el lenguaje y desinterés frente al mercado literario forman una estructura ideológica de la vanguardia argentina. No todos los elementos de esta estructura, ni las formas literarias con que se manifiesta en los textos de la revista, tienen el mismo peso. La dinámica propia de la vanguardia corroe, por momentos, la importancia asignada a la tradición cultural o a la nacionalidad [...]". C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 233-234.

<sup>89</sup> Si veda al riguardo: V. Ocampo, *La misión del intelectual ante la comunidad mundial*, "Sur", pp. 56-62. È da considerare che verso la fine degli anni Trenta la direttrice di "Sur" organizzerà una serie di incontri "privati", vale a dire a casa sua, tra amici e con una tematica definita di dibattito allo scopo di approfondire questioni di attualità culturale e sociale. Intitolati "Debates sobre temas sociológicos", tra cui *La misión del intelectual ante la comunidad mundial*; *Nuevas perspectivas en torno a Los irresponsables de Archibald Mac Leisch* o *¿Tienen las americas una historia en comun?*, questi ultimi due con la partecipazione di Margherita Sarfatti pubblicati su "Sur" nei numeri 84 e 86 del 1941.

Dalla loro amicizia, nasce la collaborazione della loro plastica alla IX Triennale di Milano (1951) e nella collaborazione nella Giunta Esecutiva della X Triennale (1954).

Alcuni dei fatti raccolti in “Sur” hanno carattere testimoniale, documentando passaggi ed evoluzioni degli elementi artisti e umani, diventando anche di indiscutibile rilevanza nel ricostruire i vincoli stabiliti all’interno della rivista, con particolare attenzione nel diffondere una specifica immagine dell’Italia.

## CAPITOLO III. La persuasione del moderno.

Tra Le Corbusier e Alberto Sartoris

### 3.1 La presenza dell'architettura

Precedentemente alla strategia di “Sur” e ai tentativi di Attilio Rossi per consolidare una linea pedagogica, basata su espressioni plastiche, Victoria Ocampo aveva tentato in modo autonomo un’approccio formativo all’architettura moderna. Anche qui, vanno espresse almeno due osservazioni che saranno trasversali nelle scelte della fondatrice di “Sur”. La prima è proporre un modello materiale che possa avvicinare il pubblico nella conoscenza diretta. La seconda riguarda un possibile riferimento che confermi la trasversalità di temi e stili su cui converge l’esperienza estetica fondata su l’Italia contemporanea. Victoria Ocampo si avvicina a diversi modelli: li conosce, li studia, li valuta. Indaga la complessità delle fonti di ispirazione e le diverse declinazioni di ambito culturale per poi, come testimoniano i suoi diversi saggi, attribuire all’Italia un primato culturale adatto alla modernizzazione del gusto argentino anche in questioni d’architettura.

Questa della Ocampo potrebbe non essere una novità, dato che il tema dell’architettura italiana in Argentina ha lunghi antecedenti e può essere senza difficoltà approfondita in diversi studi<sup>1</sup>. Tuttavia la relazione sulla persuasione ideologica che si genera all’interno del tessuto sociale presenta un’argomentazione piuttosto complessa, talvolta nemmeno considerata. Si tratta di due modi in cui l’architettura si stabilisce un profondo vincolo; da una parte con le testimonianze materiale nell’eredità costruita e, dall’altra, un legame estetico che ha consolidato in qualche modo l’importanza dell’Italia come modello di riferimento. Accanto alla mancanza di una secolare tradizione locale è poi una struttura sociale costituita da immigranti in buona parte provenienti dall’Italia da intendersi come

---

<sup>1</sup> Si veda sull’argomento la seguente bibliografia elementare: G. D’Amia, *Italia-Argentina andata e ritorno: migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Maggioli, Romagna, 2015; C. Cresti - G. Cruciani Fabozzi, *Mario Palanti. Un architetto tra eclettismo e fascismo*, Angelo Ponte Corboli, Firenze, 2014; A. De Menna, *Architettura e urbanistica di origine italiana in Argentina*, Gangemi, Roma, 2011; F. Deambrosis, *Nuevas visiones*, Infinito, Buenos Aires, 2011; R. Gutierrez, *Arquitecto Ernesto Puppo (1904-1987) su obra en Italia, Argentina y Uruguay*, CEDODAL - Universidad Nacional de San Juan, Buenos Aires, 2014; M. Sabugo - S. Tuzi, *Contributi italiani all’architettura argentina. Progetti e opere tra il XIX e il XX secolo*, DEI-Tipografica del genio civile, Roma, 2013; R. Segre, *Saggi sull’Argentina, “Casabella-continuità”*, 285, 1964. Particolare attenzione merita la collana IPU (inventario di Patrimonio Urbano) composta da diverse ricerche sull’architettura e l’urbanista del centro storico di Buenos Aires. Le ricerche contano con l’appoggio del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) e il finanziamento della città di Buenos Aires.

modello meno lontano di altri nei rapporti tra l'Argentina con l'Europa. Questa prossimità viene enfatizzata dalla costruzione della stessa Buenos Aires, nella quale l'architettura più rappresentativa era stata affidata maggiormente a professionisti italiani<sup>2</sup>: ben diversa da quella privata del "petit hotel" o delle case d'affitto, per lo più orientate verso il neoclassicismo francese. Tuttavia a partire della metà del Venti, si inizia a riflettere che anche in merito all'architettura nel nome e nella ricerca di linguaggi che dovrebbero seguire il proprio tempo. Però nell'evidenziare la potenzialità economica dell'Argentina, l'architettura si traduce in un eccesso di ornamentazione che non rispecchiava gli sviluppi più recenti dell'architettura moderna allontanando il paesaggio di Buenos Aires del linguaggio contemporaneo.

Nel promuovere un modello estetico consapevolmente definito, Victoria Ocampo intravede nell'architettura dell'Italia degli anni Trenta le basi di un'eventuale rinascita per il proprio paese. Se l'architettura è da considerarsi come riflesso dei risultati tecnici e culturali della società, si potrebbe allora affermare che Victoria Ocampo è stata una precorritrice nell'intendere l'architettura come patrimonio culturale, nel tratteggiare un legame della comunità con la contemporaneità.

Non sorprende quindi che, nella costruzione di questo legame, il volume monografico sull'Italia tratti questa tematica. Nel saggio di Giulio Carlo Argan *El arte moderno en Italia*<sup>3</sup> non c'è nostalgia nel suo sguardo. Dopo la guerra, nella crisi generale dell'arte europea, l'Italia è pronta a iniziare una nuova stagione artistica e ad offrire il suo contributo nella ricostruzione ideale del mondo moderno. Argan mantiene forti aspettative di innovazione creative sugli artisti svincolati dalle tendenze ufficiali dei ceti nazionalisti e tradizionalisti, volte ad affermare soltanto canoni accademici come unica possibilità di salvezza. Nell'affrontare la situazione dell'arte italiana, sembra definire le preoccupazioni sull'Argentina di Victoria Ocampo quando afferma che in un contesto limitato dal nazionalismo non possa emergere la creatività della civilizzazione moderna.

---

<sup>2</sup> Gli architetti italiani si sono notati per costruire una vasta quantità d'opre durante il loro soggiorno professionale. Alcuni dei loro edifici non solo hanno caratterizzato l'Argentina, ma anche consolidato l'identità dei propri quartieri. Le loro opere più iconiche sono: *Hospital Italiano* (1852), P. Fossati; *Iglesia Nuestra Señora de Monserrat* (1859), P. Scolpini; *Iglesia La Redonda de Belgrano* (1868), G. Canale; *Casa Rosada* (Casa di governo, 1886), F. Tamburini; *Congreso Nacional* (1906), V. Meano; *Teatro Colon* (1908), F. Tamburini e V. Meano; *La inmobiliaria* (1910), Arch. L. Broggi; *Confiteria El Molino* (1916), F.T. Gianotti; *Palacio Barolo* (1923), M. Palanti.

<sup>3</sup> G.C. Argan, *El arte moderno en Italia*, "Sur", 225, pp. 308-320.

Tenendo sempre presente il contesto storico e sulla falsariga della cronaca, si occupa di mettere in luce i protagonisti di maggior spicco nell'arte tra le due guerre, occupandosi prevalentemente di scultura e pittura. Approfondisce l'importanza dell'arte plastica, situando il Guernica come opera in cui tutti gli artisti europei potevano riconoscersi, nella disperazione e nell'orrore che emerge in un plasticismo indipendente, che contesta i parametri stabiliti su forma, contenuto e altri valori pronti ad essere rivisti.

Dopo un'esauritiva interpretazione dei fatti e della metafisica dell'arte italiana, Argan si occupa di fare il punto sull'architettura. Mette in evidenza come questa disciplina sia stata fortemente sottoposta alle direttive ufficiali, penalizzando l'urbanistica nel costruire una fittizia monumentalità romana. Prova a mettere in luce la consapevolezza dell'architettura sulle questioni sociali assieme alla funzionalità tecnica e formale, che in Italia si allineano con l'emergente razionalismo architettonico alla guida di Giuseppe Pagano, morto in condizioni di salute precaria in seguito ad un pestaggio in un campo di concentramento in Germania. Il quadro che ne emerge è ricco e complesso da decifrare. Tuttavia i valori dell'architettura sembrano rimanere a Milano, nel nucleo razionalista che si articola intorno alla rivista "Casabella" e le riflessioni critiche di Edoardo Persico, generando uno spazio ove si diffondono le idee di Gropius, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Wright, Aalto e le accurate opere di Giuseppe Terragni, morto nel 1943.

“[...] a proposito de arquitectura, todo elogio será poco para el apoyo prestado por el Duce a los jóvenes arquitectos modernos y a la arquitectura moderna. Estos jóvenes comienzan a demostrar su talento de la manera mas conveniente. Tanto Le Corbusier como Gropius me han hablado de ellos con la mayor estima y la mas sincera admiración [...]”<sup>4</sup>.

Questa citazione è tratta dal saggio di Victoria Ocampo, *Domingos en Hyde Park* nel quale racconta le impressioni dal suo incontro con Mussolini nel 1934 a Roma. Questo anticipa da una parte le capacità relazionali di Victoria Ocampo; le sue connessioni intellettuali e affettive che si sovrapporranno in diversi e iniziative, dall'altra, ci fa comprendere quale idea dell'architettura intende trasmettere e come mediarla; quali sono i suoi interlocutori e quale sono le loro proposte.

---

<sup>4</sup> V. Ocampo, *Domingos en Hyde Park*, Sur editorial, Buenos Aires, 1936, pp. 15.

Stando alle parole di Zevi, l'architettura italiana rimane la più "eroica e tragica pagina di resistenza alla dittatura"<sup>5</sup>. Tuttavia nel 1953, appare svincolata dalla drammaticità della guerra, partendo di una rivalutazione che passa attraverso l'immaginazione della trasfigurazione tecnica.

"[...] huir hacia ciudades donde no solo subsiste la belleza antigua sino donde se origina la belleza nueva...(quitémonos aquí el sombrero ante la Italia actual, la tierra mas cargada de las cadenas de belleza antigua y las mas preocupada por ser digna de esas cadenas, es decir, por no permanecer encadenada a ellas) [...]"<sup>6</sup>

Probabilmente nessun'altra citazione come quella precedente è più rappresentativa sull'importante ruolo che Victoria Ocampo attribuisce alla cultura italiana nel frangente architettonico, oltretutto non preclusa all'estetica attuale per via del peso della storia. Questa riflessione si matura nel tempo successivamente all'interazione di diversi eventi che mettono l'architettura tra i principali interessi di Victoria Ocampo. Per esempio, se si considera che fino al 1915 non c'erano riviste dedicate all'architettura, emerge quanto sia significativo avere collocato un saggio di architettura moderna in una rivista non specializzata come "Sur". In secondo luogo c'è da riflettere sul modo in cui questi saggi aiutano a definire un criterio estetico, rappresentato dalle massime figure internazionali tra cui Gropius e Le Corbusier. E' mediante loro che successivamente si avvicinerà all'architetto italiano Alberto Sartoris.

### 3.2 Victoria Ocampo e l'architettura

Dall'analisi dell'epistolario di Victoria Ocampo<sup>7</sup> e dai propri scritti, traspare come l'architettura sia stata un ambito privilegiato dalla famiglia Ocampo<sup>8</sup>; il padre di Victoria,

---

<sup>5</sup> B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna. Volume I*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino, 2001, pp. 161.

<sup>6</sup> V. Ocampo, *Sobre un mal de esta ciudad*, "Sur", 14, pp. 101.

<sup>7</sup> Si veda l'elenco dei corrispondenti, tratto da Victoria Ocampo papers Guide presente in Houghton Library, Harvard University, completato e confrontato con l'elenco dell'Academia Argentina de Letras a Buenos Aires.

<sup>8</sup> "La storia de Villa Ocampo [...] empezó antes de mi nacimiento, en 1890. Mi padre fue el arquitecto de la casa y trazo el parque [...]", V. Ocampo, *Escrito para la UNESCO*, "Testimonios serie sexta a decima", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000. pp. 162.

Manuel, era un'ingegnere specializzato nella costruzioni di ponti e di strade. Nelle sue memorie, la Ocampo predilige due aspetti del padre: il primo riguarda la sua decisione, appena laureato<sup>9</sup>, di recarsi a lavorare in una provincia inospitale, la seconda, il suo progetto Villa Ocampo, residenza stiva della famiglia, già luogo di affascinanti incontri intellettuali durante la vita di Victoria, oggi "Observatorio Unesco Villa Ocampo" che ospita il museo e la biblioteca.

Forse questa implicita tradizione familiare, assieme a lunghissimi viaggi in Europa e il contatto con l'architettura contemporanea mediata da suoi principali teorici, incidono nel particolare approccio di Victoria Ocampo.

Certo è che la figura di Victoria Ocampo permette diversi collegamenti a chiunque voglia approcciare la tematica dell'architettura moderna in Argentina. A partire del 1927, una sequenza di sottili relazioni, più o meno esplicite, offrono un'ulteriore chiave per capire la sua volontà di realizzare un'opera di architettura moderna a Buenos Aires e come in questo suo progetto si affianchi nuovamente alla presenza italiana.

"In this conglomerate , of borrowed fineries stands a simple house - back to back with the rhetorical Embassy of Spain. The walls of this house are white lime over brick... at the foot of stairs is a cactus in a mirrored box. . . The owner of this house is a daughter of the conquistadores named Victoria Ocampo. "What did I want to do ?" she says. "I wanted to make the sky and the trees come into my room. They do come in. I wanted space... emptiness... walls naked white ; a background so neutral and clear that the colored cover of a book, a yellow hat on a table, a flower in a vase, a spot of blue sky reflected in the mirror, should be a sudden holiday for the eyes". One may go deeper. Dona Victoria has barrowed lavishly from Europe. The rugs are by a Frenchman and a Spaniard of the day ; the tables are English ; the vast globe in the hall is Renaissance ; the architectural lines owe much to the schools of Germany and France. But all these details have been transfigured and composed by an Argentinian, an American will... Victoria Ocampo... in her cult of light, in her work of structure within the chaos of the pampa motion, has learned that she must clasp the bitter cactus in her hand, clasp it against her breast. She has prophesied for her country"<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> "[...] Mucho antes de mi nacimiento, un joven ingeniero (acababa de recibir el título) partió para San Luis, encargado de construir o de vigilar la construcción de un puente para el Ferrocarril. San Luis era en esa época una provincia bastante inhóspita, si nos atenemos al testimonio de un album de fotografías que conservó el ingeniero (mi futuro padre) [...]”, V. Ocampo, *They are fighting in the center (contesto a La Opinión)*, "Testimonios Decima serie", Sur Editorial, Buenos Aires, 1977, pp. 287.

<sup>10</sup> W. Frank, *South of Us*, Tercera Edición, New York, 1940, pp. 126-7.

Questa citazione di Waldo Frank, tratta dell'articolo *Sur y la cultura argentina en la decada del treinta* di John King<sup>11</sup>, permette di dare un senso più profondo alla percezione che Victoria Ocampo ha dell'architettura moderna. Sebbene la questione sia fin troppo complessa (come anticipato da Colin Rowe, "l'architettura moderna non si presta di per sé a una facile definizione"<sup>12</sup>), tuttavia è necessario interrogarsi su come la fondatrice di "Sur" intenda occuparsene. Nella sua retrospettiva biografica, scrisse:

"La arquitectura moderna me parecía uno de los signos mas reveladores de nuestra época. Nuevos materiales, nueva manera de vivir [...]"<sup>13</sup>.

Questo suo nuovo concetto è profondamente relazionato con la sua situazione personale<sup>14</sup>; internamente Victoria Ocampo lotta contro i convenzionalismi, il superfluo, l'ornamentazione; tutto ciò che distoglie l'attenzione dell'autentico e non è al passo con i tempi:

"En mi, empezó una comezón, un ansia de deshacerme del amontonamiento de cosas que me habían rodeado. Tenia hambre de paredes blancas y sin molduras, sin adornos, por fuera como dentro. Hacia unos años que no iba a Europa y solo en ciertas revistas vislumbre algo que respondía a lo que me atraía. Con un hombre de buena voluntad, constructor de galpones, hicimos los planos de una casa pelada: unos cubos. La casa estaba destinada a un terrenito que compre en Mar del Plata, frente al mar. Allí se edifico con sus ventanas por donde entraba una increíble cantidad de Atlantico. No existían el menor proyecto de rascacielos en el balneario. Estábamos en 1927"<sup>15</sup>.

Si tratta di un dibattito scaturito dall'interno. L'intento di aggiornare il processo di 'costruzione moderna', inteso anche come metafora, è ben descritto nel *IV Volume* della sua autobiografia, *Viraje* (traducibile in 'svolta'); vi viene specificato come il programma e l'estetica siano state decise dalla proprietaria e portate avanti da un anonimo costruttore in

---

<sup>11</sup> J. King, *Sur y la cultura argentina en la decada del treinta*, in "América N°4/5: Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres, 1919-1939", 1990, pp. 381-391.

<sup>12</sup> C. Rowe, *L'architettura delle buone Verso una visione retrospettiva possibile*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, pp. 23.

<sup>13</sup> V. Ocampo, *Autobiografía VI. Sur y Cía*, Sur editorial, Buenos Aires, 1984, pp. 50.

<sup>14</sup> Victoria Ocampo si descrive come una donna "separata" che ha una relazione amorosa clandestina. La casa, manifesta la svolta ai linguaggi conservatori, tradizionalisti. Questo sarà più evidente nella sua seconda casa.

<sup>15</sup> V. Ocampo, *A proposito del Bauhaus*, "Testimonios Novena Serie", Sur Editorial, 1975, pp. 70.

una zona urbana della località balneare ancora poco abitata: qui la Ocampo si fa costruire una casa sulla spiaggia caratterizzata dalla purezza volumetrica e dall'austerità geometrica, che tenta una relazione con le visuali sul mare tramite le ampie finestrate.

“Inauguré, pues, una casa construida según mi fantasía y en la que tenía como huésped a J., cerca de la playa mas mundana y poblada de gente dispuesta a escandalizarse de mi “inconducta” apenas la descubrieran [...]”<sup>16</sup>.

Per i vicini la forma cubica della casa, nuova e bianca, è assolutamente antiestetica; non piace e, come ricorda la proprietaria, i passanti si fermavano davanti a ridere e criticarla<sup>17</sup>, dimostrando profonda ostilità a quel linguaggio che implicava il rinnovamento, che non era accademico o riconducibile a qualche “Luigi”. Tuttavia, come avvertono Ayerza de Castillo e Felgine nel loro studio, la casa diventa un vero e proprio *escamotage* per contestare la presenza stessa di Victoria Ocampo:

“[...] Esa mujer fuma, lleva los brazos desnudos, escribe, viaja y ademas es ... separada de su marido. Se murmura que tiene un amante.

Los vecinos se ponen de acuerdo, se confabulan. Rechazan la casa, pero a la vez a Victoria, ese “macho” ese “hombre”, esa mujer que vive un poco como un hombre, y sin embargo...”<sup>18</sup>

Da questa citazione emerge come il lato femminile si riveli penalizzante, anche per una donna che appartiene alla borghesia argentina.

Questa difficoltà non esente da polemiche, ci obbliga a ragionare su altre possibili motivazioni che la porteranno a costruire una seconda casa, seguendo gli stessi presupposti estetici, però, come nel caso di “Sur”, manifestandosi sull'ecco di una voce più autorevole. Questa volta, la casa diventa uno *escamotage* in senso inverso.

---

<sup>16</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur editorial, Buenos Aires, 1982, pp. 113.

<sup>17</sup> “[...] Las gentes interrumpían ante mi puerta sus paseos en automóvil o a pie y se ponían a hacer chistes, se daban de codazos, estallaban de risa, se cambiaban guiñadas significativas, lanzaban exclamaciones burlonas. Cuando mas parecían divertirse era a la hora del té, pues yo tenía por costumbre tomarlo ante mi gran ventana abierta a la terraza [...] yo oía us observaciones sarcásticas”, V. Ocampo, *Sobre un mal de esta ciudad*, “Sur”, 14, pp. 101.

<sup>18</sup> L.Ayerza de Castillo - O.Felgine, *Victoria Ocampo, Intimidades de una visionaria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1991, pp. 114.

### 3.3 Le Corbusier e Madame Ocampo

Pur nella sua singolarità, Victoria Ocampo è convinta della necessità di introdurre un nuovo modello architettonico, maturato attraverso le proprie esperienze, per mettere in discussione, (quella intelligente, proposta da Rossi) la questione del linguaggio architettonico vigente. Così, decise di rivolgersi a Le Corbusier per il proprio progetto:

“Nell’agosto 1928 Adela Cuefas de Vera scriveva a Le Corbusier chiedendogli di preparare il progetto di una casa da costruire a Buenos Aires per una sua amica, Victoria Ocampo. Questo progetto non fu realizzato, ma Victoria Ocampo divenne una buona amica di Le Corbusier e contribuì ad organizzare il viaggio che egli fece in America Latina l’anno successivo”<sup>19</sup>.

Motivata dalla spazialità della recente costruzione a Mar del Plata e dall’esperienza conflittuale col vicinato, Victoria Ocampo mette in atto quella strategia che le permetterà portare avanti per decenni le sue iniziative in campo culturale: quella di esprimere il proprio pensiero estetico attraverso voci altrui, specialmente là dove la presenza femminile non è ancora contemplata.

In questo secondo progetto, Victoria Ocampo ancora disegna in modo autonomo la sua nuova casa nel quartiere Palermo Chico di Buenos Aires, ispirata alle teorie del Bauhaus; a questo proposito studia diversi autori, in particolar modo Gropius (che conosce nel 1930<sup>20</sup>) e Le Corbusier, al quale inizialmente commissionerà questo progetto.

L’avvicinamento a Le Corbusier avviene grazie ad Alfredo González Garaño, socio come lei di “Amigos del Arte” e successivamente collaboratore di “Sur”; trovandosi a Parigi per completare la sua formazione nelle arti plastiche, egli aveva incontrato l’architetto franco-svizzero nella casa della duchessa Isabelle Dato. In questo modo e tramite l’amica connazionale Adela Cuevas de Vera, che si trovava a Bayonne, nel 1928

---

<sup>19</sup> F. Tentori, R. De Simone, *Le Corbusier*, Gius. Laterza e Figli, Roma, Bari 1987, pp. 95. (N.B: il sottolineato è mio. Il nome corretto è Cuevas de Vera).

<sup>20</sup> “Durante esas semanas conocí a Gropius, para quien tenía una carta de Mendelsohn (otro arquitecto que tenía una encantadora casa moderna en el jardín).”, V. Ocampo, *V. Figuras simbólicas. Medida de Francia*, Sur editorial, Buenos Aires, 1983, pp. 144.

Victoria Ocampo chiede a Le Corbusier di progettare la sua casa *porteña*. A questo proposito, invia una foto dell'abitazione recentemente finita a Mar del Plata, assieme alla serie di schizzi che aveva preparato da sola. Le richieste di Madame Ocampo sono ben definite<sup>21</sup>, maturate dall'esperienza precedente e appositamente studiate per lo specifico contesto urbano della nuova casa. Non vacilla sulla "laconica"<sup>22</sup> scelta estetica e tanto meno sulle considerazioni riguardo il programma che si concentra sull'articolazione degli spazi interni, nell'intento di superare il mero funzionalismo e riuscire a riflettere le particolarità della situazione urbana. La risposta fu veloce; in questo modo Victoria Ocampo promuove e finanzia il viaggio di Le Corbusier a Buenos Aires che, verso la fine di ottobre del 1929, sbarca nel porto della città; ha passato una trentina di giorni in Uruguay, come parte del suo programma di 'ricognizione' sudamericana<sup>23</sup>, del quale l'Argentina costituiva una tappa assieme a Brasile, Paraguay e Uruguay. L'arrivo a Buenos Aires fu gestito da González Garaño e la stessa Ocampo che, nella veste di rappresentante di "Amigos dal Arte", verrà personalmente ad accogliere e conoscere uno dei rappresentanti più autorevoli dell'architettura moderna<sup>24</sup>.

Inizialmente Victoria Ocampo mantenne profonde aspettative per la visita di Le Corbusier, convinta della necessità di diffondere un nuovo modo di concepire

---

<sup>21</sup> "1) Terraza dominando sobre el lado del jardín; 2) fachada sin terrazas sobre la calle Salguero; 3) Roof garden [...]; 4) habitaciones cuadradas o 'casi' y, sobre todo 5) hacer sobre el lado del jardín algo del genero de la terraza inferior de la casa de Graches", J.Liernur e P. Pschepiurca, *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965*, Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2012, pp. 67.

<sup>22</sup> "Me gustan las casas vacías de muebles e inundadas de luz. Me gustan las casas de paredes lacónicas que se abren, amplias, dejando hablar al cielo y a los árboles". V. Ocampo, *La aventura del mueble*, "Sur", 1, pp. 171.

<sup>23</sup> Gli studi di R. Gutierrez o E. Maestripieri, evidenziano una forte intenzionalità "urbanistica" del viaggio di Le Corbusier, il quale sembrerebbe non aver considerato proposte architettoniche concrete (in Uruguay e Paraguay) interessandosi soltanto a Brasile e Argentina perché offrivano la possibilità di interventi a più grande scala e non solo semplici abitazioni. Tuttavia, l'unico suo progetto in Sudamerica verrà realizzato nella città di La Plata, in Argentina: Casa Curutchet, seguita dall'architetto argentino Amancio Williams, con il quale mantiene Le Corbusier un forte contatto. Nel 1948, durante il primo governo di Perón, Williams riesce a interfacciarsi direttamente con il presidente argentino "persona muy inteligente y en cierto sentido muy moderna" per proporre un piano Regolatore-urbanistico a livello nazionale, cosa che per Le Corbusier era di gran interesse: "Ferrari et Kurchan sont détenteurs de mon plan e Buenos Aires fait avec eux. Ce plan avait à mon point de vue una grande importance. Etes vous au courat de cela? Pouvez-vous faire quelque chose à ce sujet? Vous avez que mes efforts ont porté utilement au Brésil [...], *Respuesta de Le Corbusier a Amancio Williams*, lettera Parigi 1946, Archivo Amancio Williams, pp.1.

<sup>24</sup> Gli approfondimenti sulla visita di Le Corbusier a Buenos Aires, sono stati dettagliati nell'apposito capitolo del libro *Visitas culturales en la Argentina. 1898-1936*, In questa sezione il lavoro intende concentrarsi sull'evoluzione dell'interesse per l'architettura di Victoria Ocampo.

l'architettura. Per questo motivo organizza per l'ospite una serie di conferenze, in totale dieci e non solo a Buenos Aires; l'intento è quello di promuovere la figura di Le Corbusier, soprattutto all'interno dell'associazione culturale *porteña*, fino al punto di fantasticare su possibili incarichi che permettessero di ridefinire l'aspetto di Buenos Aires, come si riscontra dalla corrispondenza tra i due. Nella sua grande estensione, la capitale argentina necessitava chiaramente di un intervento innovativo, come dimostreranno un decennio più tardi i successivi piani urbanistici.

Tuttavia nel frattempo qualcosa è cambiato. Quando Le Corbusier arriva a Buenos Aires, il progetto proposto da Victoria Ocampo, non era più fattibile; si era scelta un'altra parcella e la costruzione era stata affidata ad un altro architetto; l'argentino Alejandro Bustillo<sup>25</sup>. Alla base di questa curiosa sostituzione di figure professionali sembrerebbe esserci stato un'ulteriore ragionamento sull'architettura moderna da parte di Victoria Ocampo:

“Le Corbusier era el gran maestro del movimiento renovador en Arquitectura. Cuando un año después de su visita a Buenos Aires, vi las casas que construía, disminuyó mi entusiasmo. Comprendí que prefería sus teorías a su realización como casas habitables y que por consecuencia alguna casa debía fallar en sus teorías cuya aplicación era al menos decepcionante (al menos para mí)”<sup>26</sup>.

Dalla citazione precedente traspare che Victoria Ocampo riconosce le capacità del suo ospite, tuttavia percepisce una certa incompatibilità con il modo di promuovere la sua architettura. La presenza di Le Corbusier a Buenos Aires nel 1929 non va disgiunta dalle sue proposte radicali e dall'atteggiamento intransigente alla base della sua visione. Anticipato opportunamente da Gutierrez, nel suo saggio *Le Corbusier en Buenos Aires. Nuevas lecturas sobre el viaje de 1929*<sup>27</sup>, tratta in modo approfondito di come la visita “del

---

<sup>25</sup> Alejandro Bustillo (Buenos Aires 1889-1982) è stato l'architetto più rappresentativo della classe borghese argentina fino al 1955, momento nel quale durante il governo del General Perón, completa la sede del Banco de la Nación Argentina a Buenos Aires. Bustillo ha avuto una traiettoria versatile: nel 1922 partecipa alla Biennale di Venezia con “Autoritratto” (app. Al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires) e oltre la sua imponente traiettoria come architetto e teorica, raccolta nei libri *La belleza primero* (1957) e *Buscando el camino* (1965). Bibliografia di base su Alejandro Bustillo: (R.G), *Alejandro Bustillo, Architettura e società. L'America Latina nel XX Secolo*, Dizionario a cura di Ramon Gutierrez, pp. 280; L. Marechal, *Bustillo*, Buenos Aires, 1949; M. Levisman, *Bustillo, un proyecto de arquitectura nacional*, Buenos Aires, 2007, L. Spinelli, *Bustillo e Buenos Aires*, “Domus”, 736, Dossier N 77.

<sup>26</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur editorial, Buenos Aires, 1982. pp. 50.

<sup>27</sup> R. Gutierrez, *Le Corbusier en Buenos Aires. Nuevas lecturas sobre el viaje de 1929*, CEDODAL, Buenos Aires, 2009.

maestro” non sia stata ben accolta. Negli ambienti ufficiali, lo si tratta con una forte indifferenza: secondo lo studioso, la “Sociedad Central de Arquitectos” non collabora alla diffusione delle conferenze perché l’ospite non aveva alcun titolo universitario, confermando così una visione molto accademica. Le conferenze ‘private’ su un’estetica moderna ancora poco diffusa, sembrerebbe non abbiano riscontrato l’interesse che Le Corbusier intendeva trasmettere ai possibili finanziatori dell’élite locale. Tale mancanza di predisposizione non consentì di riconoscere nelle proposte di Le Corbusier i presupposti per nuovi programmi all’insegna dell’architettura moderna.

“Je suis très étonné du silence complet de Buenos-Aires à mon égard. Un livre devait s’imprimer “Plan de Buenos-Aires” (1939 - 40 ou 42) par les soins de Ferrari Kurchan. J’ai eu un éch relatif à des attitudes hostiles de mes bons amis Gonz. Garano, Vict. Ocampo, Henrico Bullrich etc... En effect, des âmes charitables, (un jeune architecte de Londres: Goldfinger) avait trouvé bon de publier à Londres et à New-York que je travaillais pour l’organisation Todt. Ces choses bien entendu se sont nettoyées instantanément à la Libération, mais peut-être dans vos marches reculées au bout du mode, ces bruits ont-ils encore cours [...]”<sup>28</sup>.

#### 3.4 La casa che non fu

Come anticipato, gli studi sulla visita di Le Corbusier dimostrano che la sua presenza generò un effetto molto inferiore alle aspettative, tanto da parte del “maestro” quanto della sua promotrice. Sebbene la casa per Victoria Ocampo in quel momento rappresentasse l’unico reale progetto sudamericano, sembrerebbe che l’incarico incompiuto non perturbasse particolarmente Le Corbusier che aveva per Buenos Aires progetti di scala più ambiziosa:

“Depuis six mois, travaillent à notre atelier deux de vos compatriotes, MM. J. Kurchan et G. Ferrari-Hardoy [...] vous avons mis à l’étude le Plan d’urbanisation de Buenos-Aires [...].

Voulez-vous vous a souvenir qu’en 1929, nous avons convenu de créer, dans le but d’introduire l’idée d’un plan directeur de B.A. [...]”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Risposta di Le Corbusier a Amancio Williams, lettera Parigi 1946, fondo Archivo Amancio Williams.

<sup>29</sup> Lettera di Le Corbusier a Victoria Ocampo, Parigi 1938, archivio Academia Argentina de las letras.

Nonostante ciò è opportuno riflettere su un insieme di questioni che derivano dalla costruzione della prima casa a Mar del Plata. L'approfondimento di questo progetto mette in evidenza la situazione culturale di una società nettamente divisa che, seguendo le testimonianze di Victoria Ocampo, da una parte reagisce con ostilità di fronte ciò che non si adatta ai convenzionalismi prestabiliti e, dall'altra, spinta da una minoranza intellettuale, non intende rimanere culturalmente isolata. Specie tra gli anni Venti e metà dei Trenta viene per questo organizzata una lunga serie di interventi con personalità internazionali provenienti dall'altra parte dell'Atlantico, il quale si traduce in conferenze di grande impatto culturale.

Tuttavia il contesto é difficile e pieno di contrapposizioni; tra alcuni membri dell'élite culturale *porteña*, la presenza di Le Corbusier sembra non aver seguito il protocollo del *buen huésped*<sup>30</sup> e questo non favorisce il successo delle sue conferenze. Anche il lavoro di Rosa Aboy e Violeta Nuviala anticipa questa possibilità:

“[...] Intelectuales como González Garaño y su entorno eran amantes de la cultura francesa y pereteneían a las elites propietarias de la tierra que tanto lo deslumbraban. Esos círculos imbuidos del pensamiento de las vanguardias europeas, estaban perfectamente al tanto del programa del arte y la arquitectura de su Tiempo [...] Tal vez el modo profético y admonitorio que asumieron las conferencias dictadas en Buenos Aires no haya sido el más adecuado de seducir a un auditorio bien informado, que pudo haberse sentido subestimado o incluso ofendido por cierto fanatismo evangelizador, y quizás provinciano”<sup>31</sup>.

Sebbene i possibili incarichi professionali non si siano materializzati, Le Corbusier intuisce le prerogative dell'ambiente e precisa:

“Victoria, vous avez mené un combat courageux. Mon respect et mon amitié”<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> J. Rinaldini, *En torno a una exposición de arte abstracto*, in “Sur”, 29, pp.107. Certi atteggiamenti, indigesti al pubblico argentino, saranno menzionati successivamente in una nota, nella quale si parla di Rossi.

<sup>31</sup> P. Bruno, *Visitas culturales en la Argentina. 1898-1936*, pp. 235.

<sup>32</sup> Le Corbusier, *Homenaje a Victoria Ocampo*, in “Testimonios sobre Victoria Ocampo”, La Fleur - comitato omaggio, Francia-Argentina, 1962, pp. 177.

La citazione del 1962, chiaramente si riferisce all'ampio progetto culturale che Victoria Ocampo aveva portato avanti con diverse strategie e in vari ambiti artistici. L'architetto lo definisce come un "combattimento", evidenziando che sin dall'inizio l'impresa è travagliata e non priva di contraddizioni. In effetti, se si pensa alla questione dell'architettura, emergono una serie di interrogativi a cui forse si può rispondere attraverso una sorta di identificazione con la sensibilità propria di Victoria Ocampo.

Tuttavia la presenza di Le Corbusier è così forte da generare una serie di semplificazioni e da fare passare in seconda linea il progetto della prima casa (1927); per concentrarsi soltanto sulla costruzione in Palermo Chico (1929) e sulla paradossale sostituzione di Le Corbusier (maestro dell'architettura moderna) con l'architetto Alejandro Bustillo (affermato professionista di gusto neoclassico francese) nonostante l'obiettivo sia sempre quello di costruire la casa di Victoria Ocampo in "stile moderno".

"Mme. Victoria Ocampo, elle seule jusqu'ici, a fait le geste décisif en construisant una maison qui fait scandale. Eh Bien, Buenos Aires est ainsi, que ses deux millions d'habitants, émigrants aux attendrissements académiques, se huentent à cette femme seule qui veut. On trouve chez elle Picasso et Léger (1929), dans un cadre d'une pureté que j'ai rarement rencontrée..."<sup>33</sup>.

L'osservazione di Le Corbusier, inserisce Victoria Ocampo in un contesto di assoluta modernità per quanto di dimensione individuale: la casa impersonifica la sua volontà di indirizzarsi verso le forme più aggiornate del mondo contemporaneo. Attraverso questa costruzione nel quartiere che, ancora oggi, è noto per il suo storico prestigio e la sua forte esclusività, Ocampo rende espliciti (anche per quelli che non leggono le sue pagine) gli elementi della modernità imponendone la presenza fisica mediante la sua bianca costruzione.

Con quest'opera, Victoria Ocampo mette in atto un intervento sovra-funzionale, facendo della sua casa un manifesto; specie quando vi troverà sede la rivista "Sur". L'architettura diventa metafora, con una chiara allusione all'architettura moderna, in cui forma e funzione si uniscono in un linguaggio non solo letterario. A questo punto, se la casa è la sede della modernità, aumenta la perplessità circa la scelta dell'architetto ben espressa da tanti studiosi, tra i quali Pancho Liernur:

---

<sup>33</sup> Le Corbusier, *op. cit.*, pp. 177.

“No deja de sorprender qui finalmente Victoria rechazara la propuesta de Le Corbusier. Pero más extraño aún es que no eligiera a Prebisch, sino a Bustillo, de quien a primera vista la separaban sus diferentes posiciones frente al modernismo [...]”<sup>34</sup>.

Tali considerazioni, inserite in un contesto che va oltre l’architettura, potrebbero trovare spiegazione declinandole come strategia piuttosto che come preferenza, è infatti la stessa Ocampo a sottolineare più volte quanto la scelta di Bustillo le fosse pesante.

[...] Alejandro Bustillo. No sentía ningún entusiasmo por esa pequeña aventura que le propuse. Por amistad se plegó a mi fantasía. Recordará, como yo, nuestras discusiones. Como la casa se construyó en Palermo Chico [...] los vecinos pusieron el grito en el cielo, o en la municipalidad [...]”<sup>35</sup>.

Tuttavia alcuni studi attribuiscono la scelta di Bustillo alla sua maggiore esperienza in confronto a Prebisch. Tra i suoi lavori precedenti ci sono opere di diversa scala; un *petit hotel* del 1924, investimenti in case d’affitto e residenze private delle famiglie più rinomate di Buenos Aires; di cui due sono attualmente occupate dall’ambasciata del Belgio (ex casa Tornquist, 1928) e l’ambasciata del Perù (ex casa Del Solar Dorrego, 1928). Altri ipotizzano un’imposizione familiare per finanziare il progetto e la stessa Ocampo si giustifica argomentando l’alta qualità dei materiali che l’architetto utilizzava. Tuttavia precisa:

“Cometí el error de dirigirme al arquitecto Bustillo [...] Bustillo detestaba lo que yo amaba y nos peleamos antes de llegar a un acuerdo [...] y él que ponía su nombre en la fachada de las casa que construía, rehusó ponerlo en la mía [...]”<sup>36</sup>.

Le affermazioni di Victoria Ocampo possono apparire paradossali, tuttavia permettono di pensare che in realtà non avesse scelta se voleva che la sua casa rimanesse “indisturbata”. Dopo l’esperienza a Mar del Plata, questa nuova casa pensata in stile

---

<sup>34</sup> J. Liernur, e Pablo Pschepiurca, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2012, pp. 68.

<sup>35</sup> V. Ocampo, *A proposito del Bauhaus*, “Testimonios. Décima serie”, Sur editorial, Buenos Aires, 1977, pp. 71.

<sup>36</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur editorial, Buenos Aires, 1982, pp. 149.

moderno ha bisogno di qualcuno che renda autorevole la specificità estetica dell'opera. Architetto apprezzato all'interno dell'alta borghesia, Bustillo poteva portare avanti egregiamente questo compito, come lo dimostra la seguente citazione:

"No ha llegado todavía a la Comisión de Estética Edilicia el expediente relacionado a la construcción de la señora Victoria Ocampo, pero Ud. puede contar conmigo para un pronto despacho y no dudo que eso será lo más fácil, tratándose de un proyecto preparado por nuestro colega Alejandro Bustillo"<sup>37</sup>.

Il perché Victoria Ocampo scelga Bustillo è questione che non trova un riscontro ideologico e tanto meno estetico, tuttavia sembrerebbe consolidarsi nell'operatività e nel prestigio dell'architetto. Questa forzatura, mette in gioco diversi livelli di potere come si evidenzia dal fatto che Bustillo non "firmerà" il progetto:

"[...] Bustillo non è mai riuscito a sentirsi autore di questa opera «accettata per compromesso» secondo le sue testuali parole, soprattutto in quanto la casa contrasta con le costruzioni francesi che le stavano intorno e fu trasformata in una sorta di manifesto del movimento moderno. Si tratta della sua unica casa non firmata, nonostante lo stesso Le Corbusier gliene avesse personalmente segnalato i pregi [...]"<sup>38</sup>.

In questa sorta di scontro filosofico possiamo percepire il ruolo attivo che Victoria Ocampo svolse nella progettazione della casa. Dovendosi confrontare con il gusto neoclassico di Bustillo che marcava la tendenza sulle questioni di architettura, Ocampo decise allora che la strategia migliore era quella di scardinare le convinzioni estetiche di Bustillo, che "aunque joven, era "de fama"<sup>39</sup> precisa; è di questa fama all'interno dell'élite porteña che Victoria Ocampo intende usufruire per mettere in campo il linguaggio dell'architettura moderna, in collaborazione con l'architetto italiano Alberto Sartoris.

"[...] Yo gané algo al hacerle hacer al menos en parte lo que tenía metido en mi cabeza"<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> M. Levisman, Bustillo. *Un proyecto de Arquitectura Nacional*, citato in A. Rega, *Victoria Ocampo y la construcción del pensamiento arquitectónico moderno entre 1910 y 1945*, pp. 306.

<sup>38</sup> L. Spinelli, "Domus 736, inventario 77".

<sup>39</sup> V. Ocampo, *Testimonios. Décima serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1977, pp.70.

<sup>40</sup> V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur Editorial, Buenos Aires, 1982, pp.149.

La citazione precedente, tratta dell'autobiografia di Victoria Ocampo, ci ripropone una domanda: sta veramente parlando del progetto di architettura o significa in realtà che è riuscita a far penetrare la modernità nell'élite più refrattaria?

La casa è finita. L'insistenza della committente nel progetto definitivo mette in luce certi principi dell'architettura moderna che si traducono nella fisionomia plastica della casa: la volumetria semplice, i terrazzi, la regolarità e disposizione delle finestre. In termini spaziali, l'interno si presenta diafano, sprovvisto di ornamentazione evidenziando la nudità dei che rispecchiano le variazioni della luce naturale.

La casa è finita. Il volume bianco e puro si articola tra pieni e vuoti che 'riempiono' lo spazio della polemica ma non risolvono l'aspettativa alla base dell'architettura moderna della sua proprietaria. Dopo una breve residenza della Ocampo, diviene la sede di "Sur" immortalata nella mitica fotografia del 1931 ove è ritratto il comitato editoriale della rivista.

### 3.5 Conferenze, scritti e opere di Sartoris

Nel 1935, l'architetto Alberto Sartoris si reca a Buenos Aires su invito dell'Istituto Argentino de Cultura Italica, per tenere una serie di conferenze sull'architettura e l'estetica moderna:

"Sus conferencias, diez en total, abarcaron diversos temas y fueron dictadas entre el 8 y el 25 de noviembre en la sede del Congreso Argentino de Urbanismo, en la Academia Nacional de Agronomía, en la Facultad de Arquitectura e Ingeniería, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la Sociedad Científica Argentina, en la Sociedad Central de Arquitectos, en Amigos del Arte, en la revista "Sur" y en el Centro Nacional de Ingenieros Agrónomos"<sup>41</sup>.

In confronto a quanto successo con Le Corbusier, il lungo elenco (insieme con il carattere) delle sedi, testimoniano non solo la naturale predisposizione argentina verso la cultura italiana, ma anche di una manifesta esigenza, di dimostrare un crescente apertura culturale nei confronti di diversi campi disciplinari. L'esigenza è maturata probabilmente nei cinque anni che separano i conferenzieri.

---

<sup>41</sup> E. Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, Solar-Hachette Buenos Aires, Buenos Aires, 1968, pp. 249.

Durante il viaggio a Buenos Aires, Sartoris ritrova il pittore argentino Emilio Pettoruti che in Italia era in contatto con i gruppi futuristi; lasciata l'Italia nel 1924, dal 1927 dirigeva il Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. La loro amicizia risale al 1922, dopo di che Sartoris rappresenterà uno dei principali promotori della sua pittura in Europa.

Durante il suo soggiorno a Buenos Aires Sartoris si dimostra un interessante teorico sull'architettura, dotato di notevole erudizione sui vari movimenti di avanguardia. Sebbene non ci siano testimonianze scritte, è logico pensare che siano stati proprio i rapporti personali a introdurre l'architetto italiano nell'ambiente di "Sur". Sartoris conosce Victoria Ocampo con due carte vincenti di presentazione: l'amicizia del pittore argentino Emilio Pettoruti, rappresentante della pittura di avanguardia europea in Argentina e frequentatore di "Amigos del Arte" e i rapporti intellettuali che lo legano ad Attilio Rossi, al momento collaboratore di "Sur" come critico d'arte. Durante il 1936, vi pubblica due articoli da lui scritti: *Ideas a la Sordina*<sup>42</sup> e *Ajustes a una estetica*<sup>43</sup>.

Nel saggio *Ideas a la sordina* celava la propria personalità attraverso il ricorso a metafore e a fantasie, in bilico tra la descrizione meticolosa della realtà sociale poeticamente percepita e le speculazioni di ordine metafisico.

"El espíritu totalizador de la juventud puede suplir en parte a este desaciñe, a esta falta de tradición completa y una Argentina que absorba -a travez del filtro de su clima y de su ambiente mas verdaderos- los datos virtuales de una tradición de los elementos rapidos, forzosamente de reciente importacion, podria representar un interes primordial para el porvenir inmediato de la America del Sur"<sup>44</sup>.

Tuttavia egli ricostruisce un'identità argentina non esaustiva ma ben definita, interpretandone contrapposizioni e differenze sociali. Nella lettura della città riconosce una linea di pensiero divergente che arrivano entrambe a Buenos Aires. Dopo alcune precise

---

<sup>42</sup> A. Sartoris, *Ideas a la Sordina*, "Sur", 18, pp. 29 - 38. In questo numero, Sartoris coincide con Attilio Rossi. Tra i due scorre una profonda amicizia, testimoniata dallo scambio epistolare e dalla monografia che ai tempi di "Campo Grafico" viene dedicata a Sartoris, presumibilmente nel 1935/1936: "Ho visto Dradi a Milano ed ho così potuto avere la collezione completa di "Campo Grafico". Ne sono molto contento perché è una raccolta molto interessante [...] la monografia di Fontana. Ne sono stato molto deluso. Non dell'opera di Fontana che incontra il mio plauso, ma del testo di Persico. Non ha proprio nessun valore critico [...]". Lettera di Alberto Sartoris ad Attilio Rossi, Rivaz, 26 Maggio 1936, Archivio storico Attilio Rossi.

<sup>43</sup> A. Sartoris, *Ajustes a una estetica*, "Sur", 25, pp. 29 - 38.

<sup>44</sup> A. Sartoris, *Ideas a la sordina*, "Sur", 18, pp. 36.

osservazioni sulla società e sugli aspetti ambientali, il testo di Sartoris sembra voler promuovere lo spirito di moderazione di fronte alle scelte per intervenire saggiamente sulla città. Poi parla delle istituzioni come possibili elementi di progresso, se condotte con nobiltà verso la vita pubblica e privata.

Tutta questa policromia intellettuale non può altro che affascinare Victoria Ocampo, che vede nei tratti essenziali della sua architettura la giusta contrapposizione alla banalità neoclassica. L'affinità tra Rossi e Sartoris, che compaiono assieme nel numero 18 di "Sur", avvicina la sua architettura all'interpretazione critica della costruzione. Accostando Sartoris a un rigoroso impegno in campo teorico, Victoria Ocampo vede nella sua architettura razionalista, in contrapposizione a quella di Le Corbusier, quel mutamento dell'architettura moderna che si poteva adattare all'Argentina, perché proprio poteva sorgere in essa. Per questo, a partire dal 1936, avviano un fitto e proficuo scambio epistolare.

Nel numero 25 dell'ottobre 1936, Sartoris compare ancora con Rossi in "Sur", rafforzando la presenza italiana nella rivista. Nel saggio *Ajustes a una estética* di Sartoris, la finalità appare duplice: da una parte vi è la volontà dell'architetto di ricercare un'estetica che consolida il suo valore nelle qualità culturali; dall'altra gli intenti strettamente didattici e divulgativi volti a generare la continuità plastica dell'estetica del razionalismo.

In questi due saggi Sartoris affronta la tematica dell'architettura argomentando che si deve progettare con convinzioni precise e, che nel caso dell'Argentina, queste devono rispondere alla sua geografia. Vi include anche 'lo spirito' del luogo, che contempla le caratteristiche fisiche e sociali del contesto architettonico.

"Este programa innato del equilibrio humano, que solo la poesia natural puede ofrecer, lo encontré en una fase muy interesante en la Argentina: pronto a florecer, pronto a ser fecundado de nuevo. Pero que no vengán a destruirlo por las mendaces promesas de áridas posiciones científicas y materialistas [...]"<sup>45</sup>.

Sartoris intende presentare l'architettura moderna come dotata di una coerenza formale e ideologica in linea con il periodo storico attuale e particolarmente adatta alla giovane nazione argentina. Nella costruzione del suo discorso si occupa tuttavia di prendere le distanze da Le Corbusier:

---

<sup>45</sup> A. Sartoris, *op. cit.*, pp.32.

“Por otra parte, desaprobamos francamente al que hastia su publico por fijar una verdad, por grande y dura que sea”<sup>46</sup>.

L’articolo *Ideas a la sordina* sembra un atto di riconoscimento, quasi una riflessione intima della propria scoperta del luogo e verrà pubblicato due numeri dopo di *Enseñanzas de un film*, primo articolo di Attilio Rossi, contemporaneamente a *Para iniciar una seccion de critica*, sempre di Rossi<sup>47</sup>. I due, probabilmente insieme, hanno contribuito a consolidare un’immagine dell’Italia contemporanea ben definita e orientata al razionalismo. Sempre nel 1936, nell’articolo *Ajustes a una estetica*, Sartoris continua a spiegare la relazione tra il linguaggio formale, la tecnologia e le variabili sociali e come queste siano un risultato creativo tuttavia orientato a differenziare l’architettura delle altre arti.

“Hoy, la tendencia racional pone la arquitectura frente a contingencias sociales y a entidades psicológicas y técnicas ignoradas hasta ahora. Ella no es ya mas solamente, como afirmaba Federico Schelling (Obras completas), en su posición filosofica de un idealismo subjetivo, la forma artistica inorganica de la musica plastica, puesto que, ahora, lo útil puede también ser bello dado que lo útil constituye ya por si mismo una propia belleza. Axiomas, estos, que hacen converger la arquitectura hacia aspectos plásticos insólitos y que le imprimen la posibilidad de transformar lo útil, en las transposiciones de la realidad magica”<sup>48</sup>.

Gli scritti di Sartoris sembrerebbero muoversi all’interno di questi ‘spazi criptati, che Victoria Ocampo utilizza; in questi casi, non è importante quello che si dice, ma quello che rimane da scoprire; a questo punto, conoscendo le preferenze estetiche di Bustillo, sembrerebbe un discorso pensato a misura per lui.

Mediante i suoi scritti anche Sartoris media una strategia per avvicinarsi all’Argentina. Egli è consapevole che le pubblicazioni contribuiscono in maniera preponderante alla notorietà professionale e quindi i suoi saggi assumono uno spirito

---

<sup>46</sup> A. Sartoris, *op. cit.*, pp.35.

<sup>47</sup> Dal Fondo Attilio Rossi viene confermata la partecipazione di Attilio Rossi assieme Raffaello Giolli come curatore della monografia pubblicata da “Campo Grafico” su Sartoris. La data di pubblicazione non è specificata, tuttavia si estima realizzata nel 1936. Nella lettera scritta da Sartoris a Rossi che risale al 1936, sembrano trovare conferma le precedenti affermazioni.

<sup>48</sup> A. Sartoris, *Ajustes a una estetica*, “Sur”, 25, pp. 38.

chiaramente auto-promozionale. Da una parte per diffondere le proprie idee in affinità con quelle della Ocampo e, dall'altra, per vedere accostato il suo nome a quello delle personalità più importanti dell'Argentina all'epoca.

“Io avevo posto una grande speranza nell'Argentina dove pensavo di potere collaborare con un architetto e fare delle cose importanti, poiché vedo, dalla riviste, con quale facilità si attribuiscono e si costruiscono lavori quando si è un po' noti ed introdotti. In Italia, ho visto, durante parecchie settimane, I Garaño e la Signora Ocampo ed ho avuto un altro barlume di speranza, ma siccome non chiedo nulla non hanno capito le poche e sottili allusioni da me fatte. D'altra parte, Maria Rosa Oliver mi aveva promesso di trovare il modo di farmi ritornare in Argentina, ma non mi scrive più da due anni e tutte le mie lettere sono rimaste senza risposta.

Il disastro che mi pesa sul capo è il risultato di un anno di polemiche al coltello. Ma siccome la riconoscenza non esiste, quando la situazione ritorna tranquilla, ognuno rientra nella propria tana ed io rimango più solo di prima, dopo aver speso il mio tempo ed il mio denaro”<sup>49</sup>.

Sebbene nella bibliografia di riferimento non risulti una relazione diretta tra Bustillo e Sartoris, dalla consultazione del materiale epistolare in archivio emerge l'interesse di Sartoris per pubblicare la casa della Ocampo, come si riscontra da una lettera del 1938:

“N'oubliez pas les photos de votre maison construite par Bustillo. De quelle année date a-t-elle?”<sup>50</sup>.

Sartoris sta completando il terzo volume di *Encyclopedie De l'Architecture Nouvelle* intitolato *Ordre et climat américains*; una raccolta di progetti nella quale vuole includere anche esempi argentini, ivi compresa la casa della sua amica. Il libro tuttavia è in ritardo, Sartoris è spesso ammalato e oltretutto preoccupato da questioni economiche<sup>51</sup> che lo portano a non seguire come vorrebbe i rapporti con Victoria Ocampo.

---

<sup>49</sup> Lettera di Alberto Sartoris ad Attilio Rossi, Rivaz, 06 Marzo 1939, Archivio storico Attilio Rossi.

<sup>50</sup> Lettera di Alberto Sartoris a Victoria Ocampo, Rivaz, Novembre 1938, archivio Academia Argentina de las letras.

<sup>51</sup> “Finanziariamente, mi trovo in condizioni disperate: il mio studio sta per essere sequestrato e non vedo come riuscirò a cavarmela. Sono sempre ottimista, come al solito, ma il fatto di saltare un pasto al giorno da circa un anno incomincia a pesarmi un pochino [...]”. Lettera di Alberto Sartoris ad Attilio Rossi, Rivaz, 06 Marzo 1939, Archivio storico Attilio Rossi.

Sartoris lascia Buenos Aires e inizia a progettare una casa per Pettoruti. Nel progetto che verrà pubblicato nel Terzo Volume del libro *Encyclopedie de l'architecture nouvelle*<sup>52</sup>, sono evidenti le tracce delle utopie del disegno: tratti essenziali che definiscono bene il volume, ispirati dalla purificazione della geometria. Nella sua autobiografia *Un pintor ante el espejo*<sup>53</sup>, Emilio Pettorutti ritorna più volte sulla loro amicizia, le sensibilità di Sartoris verso l'arte e le loro esperienze condivise tra Italia e Parigi. Questo progetto, possibile occasione di riportare l'architetto italiano a Buenos Aires, si fonde con l'idea della direttrice di "Sur", che sembra avesse già ipotizzato un possibile soggiorno di Sartoris, spinta dalla possibilità di accordare una collaborazione tra Sartoris e Bustillo allo scopo di iniziare a proporre un linguaggio contemporaneo dell'architettura nato dall'unione di due elementi: la consapevolezza locale e le teorie razionaliste. Mediante Sartoris Victoria Ocampo visualizza un'architettura argentina come conseguenza del vissuto porteño. Tuttavia l'Italia aveva qualcosa che l'Argentina doveva cogliere e su questa linea Victoria Ocampo intende la trasformazione di Bustillo:

"L'episodio di questa casa ha lasciato tracce nei suoi due protagonisti, in particolare in Bustillo, il quale in alcune opere successive tenta con minore successo questo compromesso che "con tanta sfiducia" era riuscita a risolvere per la sua imperiosa committente [...]"<sup>54</sup>.

Ocampo e Sartoris sembrerebbero condividere il senso poetico dell'architettura, che articola la modernità basata sui linguaggi tecnici senza trascurare l'identità del luogo, o almeno così sembra dagli scritti dell'architetto. Come anticipato precedentemente, il suo materiale teorico è anche un escamotage. Sebbene la bibliografia presente non sia esaustiva, tuttavia all'interno della consultazione del materiale di archivio è presente una ricca corrispondenza che mette in evidenza le principali strategie editoriali operate da Sartoris:

---

<sup>52</sup> Alberto Sartoris (Torino 1901- Pomaples 1998) ha dedicato un intero volume della sua opera teorica più ambiziosa *Encyclopedie de l'architecture Nouvelle* (1948), nella quale teorizza un'architettura intimamente relazionata con il clima nel quale si inserisce. A questo proposito, il terzo volume dell'encyclopedie intitolato *Ordre et climataméricains* (1953), include il progetto per Emilio Pettorutti. Indizi di questo approccio sull'architettura si trovano nei due articoli pubblicati su "Sur".

<sup>53</sup> E. Pettorutti, *Un pintor ante el espejo*, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.

<sup>54</sup> E. Katzenstein, *Alejandro Bustillo, Casa Victoria Ocampo, Palermo Chico, 1929*, "Domus", 736, pp. 80.

“Ben que cela me répugne, car je ne le fais jamais, il faut que je vous demande si cuous seriez d'accord de publier dans “Sur” un étude intitulée “Diagnostic de Cocteeau” que je écrite durant ma convalescence. Je sais que c'est très mal de vous demander cela sans avoir été invitée a collaborer, mais la nostalgie che je conserve de l'Argentina, serait en quelque sorte neutraliser en publiant quelques notes dans un périodique de votre pays. Il me semble, au moins retrouver encore quelques qui ne sont peut-être pas morts”<sup>55</sup>

Queste parole testimoniano la fine di una serie di scambi epistolari che mettono in luce ancora una volta le strategie ‘victoriane’: conferma della trasversalità di temi e stili su cui converge l'esperienza artistica italiana, introduce la figura di Sartoris senza dichiararla come tale; con l'articolo *Sobre un mal en esta ciudad* e con i testi successivamente pubblicati in “Sur”, presenterà la figura di Sartoris; alla fine lo metterà in contatto con la realtà precisa con la quale deve interagire, in questo caso a fianco di Bustillo per consolidare un nuovo modello di collaborazione basato sull'originalità interpretativa dell'ambiente. La speranza è di farne un portatore di parametri estetico-costruttivi aggiornati e ragionati che, messi da lui in pratica, potessero dare a Buenos Aires un proprio linguaggio architettonico:

“Y si no lo has hecho hasta ahora, ciudad mia, comprende mi rencor. Veo tus posibilidades. Librate para siempre de la tentación de imitar las vejas y magnificas ciudades de Europa, o parecerás eternamente una grotesca caricatura. Otro destino te aguarda. Las ciudades que hoy es posible construir, bañadas en follaje y en sol, tienen una belleza que les es propia, peculiar y que no cambio por ninguna otra. Las vejas ciudades son maravillosas de ver, pero inhabitables como museos”<sup>56</sup>.

Per capire il senso implicito di certe decisioni, si deve cercare di ridefinire le relazioni e le dinamiche interpersonali di Victoria Ocampo. Compito complesso, data la molteplicità di fattori che incidono e l'eterogeneità del materiale in esame. Tuttavia questo potrebbe essere un buon inizio per interrogarsi sulle semplificazioni storiografiche nate attorno ad un personaggio collocato all'interno di una ben definita comunità intellettuale: una figura impegnata in un'opera di mediazione culturale che fa riferimento soprattutto all'Italia.

---

<sup>55</sup> Lettera di Alberto Sartoris ad Victoria Ocampo, Como, 30 Juin 1939, archivio Academia Argentina de las letras.

<sup>56</sup> V. Ocampo, *Sobre un mal de esta ciudad*, “Sur”, 14, pp. 104.

### 3.6 Prebisch entra in scena

Il rinnovamento del linguaggio architettonico vede il coinvolgimento di Victoria Ocampo articolarsi in diversi livelli: in primo luogo la creazione del suo prototipo edilizio in riva al mare, poi l'invito a Le Corbusier per le conferenze di Buenos Aires, infine la diffusione di nuovi principi e proposte attraverso i saggi pubblicati in "Sur". Si aggiunga poi il tentativo di convertire l'arbitro del gusto porteño in materia di architettura, relegandolo tra i gregari di Le Corbusier e attraverso le possibili collaborazioni a fianco di Sartoris.

La disputa per stabilire nuovi paradigmi era appena iniziata e "Sur" rimane lo spazio più consono per mantenere il confronto, dove il lettore poteva acquisire le prime nozioni basilari sulle diverse implicazioni dell'architettura. Infatti nel primo numero della rivista, pubblicata all'incirca due anni dopo delle conferenze di Le Corbusier, Victoria Ocampo riprende in prima persona la questione dell'architettura moderna nel suo saggio *La aventura del mueble*<sup>57</sup>.

In questo primo numero, il tema dell'architettura viene affrontato in due direzioni: in primo luogo, la stessa Ocampo continua a sostenere le idee di Le Corbusier; nel saggio precedentemente menzionato, dichiara non solo il suo modo di intendere l'architettura moderna a partire da una sensibilità in linea con quella di Le Corbusier<sup>58</sup>. Tuttavia in questo saggio Victoria Ocampo costruisce anche un discorso di più ampio respiro: coinvolgendo scrittori già noti al lettore argentino i quali contemporaneamente discutono sul senso dell'architettura moderna pur senza occuparsi abitualmente di essa<sup>59</sup>. Infine stabilisce che la sensibilità nei confronti della "buona architettura" appartiene a tutti. Poi, confronta questi pareri "profani" con quelli dei professionisti e pubblica un articolo di Gropius *El Teatro total*<sup>60</sup>, insieme con quello di Alberto Prebisch *Precisiones de Le*

---

<sup>57</sup> V. Ocampo, *La aventura del mueble*, "Sur", 1, pp. 166 - 174.

<sup>58</sup> "[...] La casa que, en efecto, construí en Mar del Plata con un simple constructor que por demás, gusto a Le Corbusier, fué hecha de acuerdo a mis indicaciones [...]", V. Ocampo, *Autobiografía IV. Viraje*, Sur Editorial, Buenos Aires, 1982, pp. 112.

<sup>59</sup> Si occupa di commentare il testo "La suite dans les idées" scritto da Drieu la Rochelle, e di citare una riflessione di Tagore dopo aver visitato insieme una casa estremamente lussuosa.

<sup>60</sup> W. Gropius, *El Teatro total*, "Sur", 1, pp. 141-148.

*Corbusier*<sup>61</sup>. Victoria Ocampo, amalgama il parere straniero e quello locale nel convalidare l'universalità delle sue idee, orientate verso un più generale processo di rinnovamento culturale. Lo scopo ultimo è quello di diffondere attraverso l'architettura moderna un risveglio estetico di proporzioni più ampie.

Superata l'idea di coinvolgere architetti stranieri o persuadere quelli locali già consolidati in certo linguaggio, Victoria Ocampo intravede nell'architetto Alberto Prebisch una nuova possibilità. Prebisch<sup>62</sup>, aveva senza dubbio una formazione più in sintonia con la modernità così come intesa da Victoria Ocampo.

Oltretutto tanto Prebisch come Sartoris indagano la realtà con sensibilità artistica, punto di partenza di una trasfigurazione che passa attraverso l'immaginazione e mantiene una chiara posizione anti accademica. Prebisch indaga la complessità degli elementi costitutivi dell'architettura e vede in essi declinazioni di ambito italiano. Nel numero 2, *otoño 1931*, "Sur" pubblica *Una Ciudad de America*: il saggio di Prebisch propone una riflessione sull'urbanistica e lo snaturamento della città di Buenos Aires, recuperando il positivo influsso italiano:

"En la segunda mitad del siglo pasado, el alarife local es sustituido por el practico italiano, hombre generalmente iletrado y humilde, pero de natural buen gesto, no pervertido aún por la degeneraciones de la moda clasicista [...]"<sup>63</sup>.

La citazione precedente è interessante perché affronta non solo l'identità culturale assieme al suo naturale bisogno di cambiamento: in questo processo perfino l'illetterato italiano è comunque portatore di un'innata sensibilità estetica. La ricerca per stabilire le basi di un'identità estetica che avvicina le posizioni fra l'architetto argentino e la direttrice di "Sur" nell'esigenza comune di proporre un'architettura nazionale e moderna.

---

<sup>61</sup> A. Prebisch, *Precisiones de Le Corbusier*, "Sur", 1, pp. 179-182.

<sup>62</sup> Alberto Prebisch (Tucuman 1889 - Buenos Aires 1971) si laurea all'Universidad de arquitectura de Buenos Aires. Successivamente con un borsa di studio si trasferisce ad approfondire i suoi studia Negli Stati Uniti e Europa. Prebisch ha una formazione eclettica che punta alla modernità. Si interessa di pittura, di questioni teoriche e di urbanistica. Tra le sue opere più conosciute ci sono il Teatro Gran Rex e l'Obelisco di Buenos Aires Fu preside della Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires (1957-1968) e sindaco della città di Buenos Aires per un'anno a partire dal 1962.

<sup>63</sup> A. Prebisch, *Una Ciudad de America*, "Sur", 2, pp. 219.

Questo si evidenzia nei diversi tipi di collaborazione che l'architetto svolge sulle pagine di "Sur". In questo caso, Victoria Ocampo cambia strategia e non si propone come committente, ma come interprete critico e, analogamente a quanto farà Attilio Rossi nel campo della critica d'arte; alla fine sceglierà di fare emergere soltanto quegli aspetti dell'architettura che sono in linea con la modernità.

Il saggio *Dejad en paz a las palomas (un nuevo cine abre sus puertas)* è pubblicato nel 1937 sulla rivista "Sur" in occasione dell'apertura del Cinema Gran Rex sulla calle Corrientes. Qui Ocampo non si lascia sfuggire la possibilità di mettere insieme cinema, architettura e rapporti di amicizia: il progetto è opera dell'architetto Alberto Prebisch. Su questo articolo, Paz Leston aggiunge:

"Como la directora de "Sur" no solo estaba interesada en el cine sino tambien en la arquitectura de su tiempo, la arquitectura racionalista -habia mandado construir dos casas sobre planos hechos por ella- [...] Una mitad del articulo estaba dedicado a detallar las fealdades del cine Ópera y el resto a celebrar la Nueva sala [...]"<sup>64</sup>.

Come anticipato, l'architettura razionalista era quella architettura moderna che si allontana degli schematismi standard che Le Corbusier intendeva per Buenos Aires. Nel suo saggio Victoria Ocampo opera per contrasti e mette in luce le problematiche che colpiscono la città dovuto alla diffusione di un'architettura non ragionata all'interno di una estetica funzionale, in grado di ottimizzare variabili tecniche. Per fare emergere la questione Victoria Ocampo evidenzia la potenzialità implicite nell'architettura di Prebisch, in particolare nel teatro Gran Rex. In un facile confronto con il Teatro Opera, situato sul lato opposto della Calle Corrientes, lascia intravedere quanto vi siano dolorosamente mancanti analoghi presupposti architettonici. Nel saggio, esalta il sollievo visuale che la buona architettura produce, riferendosi alla semplicità formale della facciata e alla sua trasparenza concludendo:

"[...] Un poco de buena voluntad. La cosa no es tan difícil. Y si los es, ya vemos que hay personas capaces de enfrentarse con la dificultad y de vencerla. El arquitecto Alberto Prebisch nos lo acaba de probar. Y se lo agradecemos"<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Libraia, Buenos Aires, 2015, pp. 99.

<sup>65</sup> V. Ocampo, *Dejad en paz a las palomas (un nuevo cine abre sus puertas)*, in "Sur" 34, pp.86.

Victoria Ocampo sostiene Prebisch; le piace la sua architettura e il suo modo eclettico di ragionare, tuttavia adesso modifica il suo modo di interloquire con l'architettura ragionando su modi più perspicaci di agire, tralasciando personalismi che inducono ad una percezione dell'architettura mediata dalla personalità di un singolo architetto. Questa particolarità verrà presa seriamente in considerazione, quando nel primo numero di "Sur" del 1931 intenderà riproporre nuovamente temi legati all'architettura sentendosi nell'obbligo di anticipare al lettore il nome del suo prossimo interlocutore. Nell'introdurre l'articolo di Walter Gropius, sarà sua premura sottolinearne il temperamento, a suo avviso, più congruo con quello argentino<sup>66</sup>.

Assieme a un gruppo di intellettuali, Victoria Ocampo percepisce una realtà culturale che si sta consolidando in un intorno ancora molto limitato, sia per questioni politiche, sia per condizionamenti sociali: a far emergere la sua particolarità è proprio l'impossibilità di operare liberamente nel contesto. Con questi presupposti, Ocampo mette in atto diverse strategie di intervento, opera trasversalmente tra diverse aree culturali attingendo alle sue capacità relazionali e guidata da una forte volontà e intelligenza.

La questione dell'architettura è declinata nella costruzione di un prototipo formale e ideologico, essendo la casa in realtà la sede della rivista "Sur", quindi confermando una modernità strutturale e concettuale; quello che succede dentro definisce l'esterno, o viceversa. Tuttavia Victoria Ocampo è consapevole della pericolosità di costruzioni moderne prive di un adeguato contesto culturale. I testi pubblicati in "Sur" sull'architettura sono selezionati concepiti per definire costantemente quali siano le chiavi interpretative degli interventi, in modo da garantire la loro effettiva integrazione<sup>67</sup>. Nel saggio *Sobre un mal de esta ciudad*, mette adeguatamente in allerta il lettore sui rischi dell'architettura moderna:

"Hoy la resistencia esta casi definitivamente vencida [...] esperemos que esto nos salve al menos de los falsos Luises, de los falsos Renacimientos, de todos lo horrores de una ciudad nueva puesta a remedar las ciudades antiguas. Pero esta repentina chifladura por la arquitectura moderna,

---

<sup>66</sup> Prima di iniziare a leggere l'articolo *El teatro total* di Walter Gropius, Victoria Ocampo presenta l'autore mediante una piccola biografia introduttiva e, verso la fine conclude: "Gropius es, entre todos los arquitectos alemanes, el de temperamento más afín al nuestro. [...]", V. Ocampo, in "Sur", 1, 1930, pp.141.

<sup>67</sup> Non avendo l'architettura moderna radici storiche in Argentina, era necessario costruire un "corpus teorico" in grado di stabilire la pratica sociale dell'architettura e le teoria di avanguardia, non soltanto sul piano ideologico, ma anche tecnico e costruttivo.

que crece rapidamente, encierra otros peligros [...] Y los efectos de la cursilería de la arquitectura moderna son aun mas corrosivos que sobre la antigua. Como es mas austera se presta menos a soportarla”<sup>68</sup>.

L’osservazione richiama la necessità di rivolgere l’attenzione al nuovo tipo di abitabilità che si sta costruendo, mantenendosi informati e al contempo rimanendo al passo con le nuove tendenze. La casa di Victoria Ocampo è una presenza che obbliga al transeunte ad interrogarsi sulle motivazioni formali che stanno alla base di quella geometria sguarnita di ornamentazione, ante il mistero della sua funzione, ante la perplessità ingiustificata ante la sua morfologia che per mancanza di riferimenti progettuali la considera aliena.

I tempi dell’architettura sono cambiati, non sono più quelli trattati da Prebisch nella prefazione di *La arquitectura en la Argentina*; tuttavia alle origini della rivista, egli stesso dichiarava:

“[...] Así tenía Buenos Aires una arquitectura propia, determinada por la influencia del gusto italiano sobre el estilo colonial. El todo era armonioso -la metáfora surge fácilmente- como una partitura en la que cada instrumento contribuye al equilibrio del conjunto [...]”.

Uno degli elementi significativi della citazione precedente è la capacità di svincolare la sensibilità sull’architettura dal ruolo del professionista. La buona architettura risponde al proprio luogo e alle condizioni sociali. Tuttavia attribuisce un posto dominante all’interno del vasto panorama della città alla presenza italiana come elemento di spontaneità estetica.

Pero l’architettura va ancora oltre. Nel numero 267 di novembre/dicembre 1960 “Sur” pubblica *A 150 años de la revolución. Examen de conciencia*. Incuriosisce di questo numero che con questo titolo di impatto include tra le tematiche di riflessione la questione dell’architettura:

“Parecería que hay algo que no marcha en la arquitectura de hoy en la Argentina. Si la arquitectura - arte comprometido por excelencia- debe responder a las necesidades que de modo perentorio le plantea el medio en que se produce [...]”<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> V. Ocampo, *Sobre un mal de esta ciudad*, “Sur”, 14, pp.102.

<sup>69</sup> A. Prebisch, *La arquitectura en la Argentina*, “Sur”, 267, pp. 93.

A modo di inchiesta si propone di fare un quadro complessivo della situazione dell'architettura Argentina degli anni Sessanta. La questione aveva uno spazio limitato nelle preoccupazioni dei lettori e degli utenti della città. La pubblicazione dell'articolo *La arquitectura en la Argentina*, con una breve prefazione di Prebisch, tratta dunque di ricostruire una memoria mediata da una serie di domande rivolte ai rappresentanti locali dell'architettura moderna: Alberto Prebisch, Wladimiro Acosta, Eduardo Sacriste, Mario Roberto Alvarez, Carlos Coire, Federico Ruiz Guiñazù, Alberto Ricur y Luis Miguel Morea, che dimostrano come a oltre trenta anni della visita di Le Corbusier, l'architettura accusi ancora una mancanza strutturale di collegamenti con le sue reali funzioni.

L'architettura era stata intesa da Victoria Ocampo come direttamente collegata alla questione dell'identità moderna, a partire da preoccupazioni di ordine intellettuale piuttosto che formale.

“Creo que en este momento toda persona con un minimo de sentido de responsabilidad social debe estar desesperada y arrepentida de no haber hecho mas. A juicio mio toda la elite pensante argentina debe acusarse del grave pecado de omision”<sup>70</sup>.

Come diffondere il pensiero moderno è un tema che ha continuato tra le pagine della riviste e nell'opera di mediazione culturale svolta da Victoria Ocampo. Tuttavia, pur mutando strategie, non i riferimenti e leggerà nel nuovo cinema italiano l'elemento di una possibile continuità con un progetto architettonico mancato.

---

<sup>70</sup> E. Sacriste, *La arquitectura en la Argentina*, “Sur”, 267, pp. 108.

## CAPITOLO IV.

Il cinema come arte divulgativo. Tra Èjzenštejn e Visconti.

### 4.1 La presenza del cinema

Nella prefazione al volume monografico che “Sur” dedica all’Italia pubblicato nel 1953, è chiaramente riconoscibile la rilevanza che il cinema ha avuto per Victoria Ocampo. Paragonato alla letteratura, il cinema è posto nella categoria dell’arte; ricordiamo che la rivista “Sur” sin dall’inizio ne aveva promosso la sua artisticità. La prefazione, si sofferma sul cinema italiano d’autore, tuttavia riconosce il suo maggior pregio nella capacità di coinvolgere la sensibilità del grande pubblico.

Con queste premesse, non sorprende all’interno del numero monografico, la presenza del saggio *Los espectáculos en Italia* di Vito Pandolfi<sup>1</sup>, a conferma di quanto già proposto da Victoria Ocampo<sup>2</sup> nella prefazione *Al Lector*. Nel saggio sulle discipline dello spettacolo si stabiliscono due binari sui quali fare scorrere queste espressioni in Italia: identificando da una parte la cultura ufficiale, con la volontà di dirigere opportunamente le tendenze in corso e, dall’altra, un’altra cultura quasi “spontanea”, intrinseca all’essere umano. Dopo questa distinzione, Pandolfi si riferisce alla grande tradizione dello spettacolo teatrale italiano ottocentesco; utilizza a questo scopo la figura di Luchino Visconti come “trait d’union” tra teatro e cinema. Poi, introduce le tematiche proprie del cinema italiano del dopoguerra che ha cambiato le sue forme di espressione facendo emergere un linguaggio visuale più flessibile, pur se scaturito da un’elaborazione ideologica.

La particolarità del cinema italiano sembrerebbe risultare dal risveglio nella civilizzazione contemporanea di una nuova interpretazione estetica del mondo. Pandolfi, opportunamente percorre la situazione del cinema nazionale prima e dopo la guerra messo in ombra dal successo dei film nordamericani. Qui, la storiografia sull’Italia fa emergere Rossellini, inizialmente documentarista, poi divenuto autore visionario; le sue capacità

---

<sup>1</sup> V. Pandolfi, *Los espectáculos en Italia*, “Sur”, 225, pp. 290-307.

<sup>2</sup> V. Ocampo, *Al Lector*, “Sur”, 225, pp. 1-7.

creative emergono nel film *Roma Città aperta* (1945) con il quale appaiono le tracce di una svolta interpretativa che media realtà storica e sensibilità ideologica.

Successivamente il saggio si concentra su Vittorio de Sica attore, nelle sue qualità di attore in stretta connessione con l'opera di regia. Tuttavia, agli occhi di Pandolfi, il duo De Sica-Zavattini non potrebbe essere più equilibrato nel comunicare emozioni nel giusto dosaggio. I loro film recuperano, grazie a De Sica, la tradizione dalla commedia italiana e presentano, grazie a Zavattini, l'angoscia del vivere quotidiano combinando assieme lo spettacolo alla realtà.

Per finire di presentare il panorama del cinema italiano, Pandolfi include Luchino Visconti a cui associa l'interpretazione del dramma italiano, legata ad una visione narrativa della realtà storica. Il saggio si conclude attribuendo al connubio tra le posizioni di Visconti, De Sica e Rossellini l'originalità della nuova prospettiva italiana: ovvero raccontare il dramma interiore in forme esteticamente plausibili.

Il saggio di Pandolfi, ribadisce le idee di Victoria Ocampo sparse nei diversi scritti sul cinema italiano. In primis lei aveva costruito la sua sensibilità a contatto con gli intellettuali più 'autorevoli' in materia, tra cui Benjamin Fondane<sup>3</sup>, che le presenterà un cinema sperimentale negli anni precedenti alla fondazione di "Sur". Ai tempi della sua partecipazione in Amigos del Arte, Victoria Ocampo si era avvicinata a Fondane introducendo in Argentina quei film più compatibili con il suo gusto e più in linea con le innovazioni estetiche di quegli anni.

"[...] En 1930, por iniciativa mia, llegaron a Buenos Aires los primeros films de Buñuel, René Clair, Man Ray. En 1929 traté de traer a Eisenstein, dispuesto a venir después de abandonar un frustrado film en Hollywood; pero no conseguí el poco dinero indispensable para llevar a cabo

---

<sup>3</sup> Benjamin Fondane (Romania 1898-1944 Campo di concentramento di Auschwitz) è stato poeta, filosofo esistenziale, cineasta e drammaturgo franco rumeno fondamentale per la cultura francese ed europea del Novecento. Visitò l'Argentina nel 1929 e nel 1936, la prima volta per presentare il ciclo di cinema sperimentale in "Amigos del Arte" e la seconda per filmare "Taratara", la cui unica copia fu persa durante un incendio. Il film non fu mai presentato al pubblico perché considerato scioccante. A mediare il progetto fu Victoria Ocampo, incaricata poi di custodire gli ultimi manoscritti di Fondane che egli personalmente le affidò convinto della imminente guerra. Fondane partecipa in diverse numeri della rivista, specialmente nel primo, con il suo saggio *El cinema en el atolladero*. Testimonianze della loro amicizia compaiono nella Autobiografia di Victoria Ocampo, così come nei saggi su "Sur". Per un maggior approfondimento si veda: B. Baugh, *Existential Monday: Philosophical Essays*, nyrb, New York, 2016; L. Orlandini, *Benjamin Fondane in dialogo con Lev Šestov. Conversazioni e carteggio*, Aragno, Torino, 2017.

tan importante proyecto. Años después hice otra tentativa semejante con De Sica. No logré mi propósito, creo que por el mismo motivo”<sup>4</sup>.

Lasciando da parte la mancanza di finanziatori che la citazione mette in evidenza, emerge come nel panorama degli anni Trenta il cinema fosse trascurato e dipendente da iniziative individuali. È bene osservare che nella nota precedente Victoria Ocampo specifica le sue preferenze in materia di gusto e mette in evidenza il percorso di avvicinamento al Neorealismo italiano mediato da De Sica e Zavattini.

Tenendo conto di un insieme di elementi Victoria Ocampo allarga lo specifico ruolo del cinema mediante “Sur” che, nel 1953 ha l’autorevolezza necessaria a garantire l’attendibilità delle proprie opinioni. La Ocampo prese una chiara posizione nel definire i nuovi orizzonti culturali, probabilmente nel tentativo disperato<sup>5</sup> di salvaguardare “las generaciones del mañana”, chiaramente anticipato nella prefazione al volume sull’Italia.

#### 4.2 Victoria Ocampo e il cinema.

Tanta enfasi nella promozione del cinema come elemento culturale non si spiegherebbe se non avesse sentito il bisogno di salvare quello che rimaneva operativo nella cultura del proprio paese.

Inizialmente quello che del cinema le interessa è la sua dimensione artistica. A questo punto propone la ricostruzione dei parametri interpretativi, determinati dalle

---

<sup>4</sup> V. Ocampo, *Al lector*, “Sur-Cine”, 334-335, pp.1-2

<sup>5</sup> Dal 1953 il governo di Perón propose un "Segundo Plan Quinquenal" che avrebbe aiutato a risolvere i problemi che l'economia presentava in quel momento. Lo scopo di questo piano in contrapposizione con il primo, era risolvere queste carenze promuovendo gli investimenti esteri per favorire l'ingresso di capitali per favorire l'industria. Si producono grandi dibattiti all'interno del peronismo che vedono molti prendere le distanze dalle decisioni economiche prese dal governo. Il disappunto viene censurato dai mezzi di comunicazione, l'opposizione viene soffocata: lavoratori, uomini di affari e intellettuali vengono perseguitati, torturati, uccisi o costretti ad abbandonare il paese. Il governo di Perón imponeva la manipolazione ideologica, l'obbligo di aderire al Partito Justicialista e di studiare nelle scuole *La razón de mi vida*, manifesto peronista firmato da “Evita”.

Già nel 1952 Victoria Ocampo aveva cominciato a scrivere la sua Autobiografia e ad aprile del 1953 viene portata nella prigione il Buen Pastor con l'accusa di complottare contro il governo di Perón nell'atto di terrorismo in Plaza de Mayo del 15 de abril de 1953.

Per una prima approssimazione si veda: E. Aizenberg, *On the Edge of the Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture*, Brandeis University Press, USA, 2016; T. Eloy Martínez, *Santa Evita*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, B. Sarlo, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*, Verso, London, 1993.

convinzioni estetiche e dalla struttura formale. Eduardo Paz Leston nel suo libro *Victoria Ocampo va al cine* anticipa:

“[...] Ocampo se interesaba en la posibilidad de hacer del cine un arte y, a la vez, de alcanzar cierta verdad [...]”<sup>6</sup>.

Si tratta di elaborare un’esperienza estetica a scopo pedagogico una volta definiti i contorni dell’arte mediante una serie di saggi pubblicati in “Sur” e di rassegne sui film pensate allo scopo di coinvolgere il grande pubblico.

Risale al 1930 il suo primo progetto cinematografico. Victoria Ocampo intende girare un film in Argentina con il coinvolgimento di un regista internazionale. Questa scelta mette in evidenza la sua consapevolezza sui limiti della situazione argentina ove, a mancare, non è tanto la capacità di creare ma quanto la capacità di superare quei convenzionalismi formali e ideologici che condizionano la estetica finale. Nel tentativo di creare uno spazio di ripristino per la cultura argentina, Victoria Ocampo affida al cinema la possibilità di trasmettere nuovi canoni estetici che riflettano la propria l’identità. L’intenzione è quella di offrire al pubblico uno sguardo poetico rivolto all’immensità della Pampa, e del Rio de La Plata per poter percepire “un vertige horizontal”<sup>7</sup>.

Verso la fine degli anni Trenta l’associazione “Amigos del Arte” testimonia come in Argentina il cinema iniziò a occupare un spazio crescente tra le preoccupazioni degli intellettuali. Nel saggio *Amigos del cine*, Fernando Martín Peña si occupa della prima iniziativa di “Cine Club” argentina intrapresa tra 1929 e 1930. Si stima che le prime discussioni e riflessioni estetiche sui film, fossero iniziate non prima del 1927. León Klimovsky ne sarebbe stato il precursore, organizzando incontri serali sul cinema non commerciale, radunando diversi intellettuali tra cui Jorge Romero Brest, Horacio Coppola, Petit de Murat, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges. Stando alle parole di Peña, questa

---

<sup>6</sup> E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Libraia, Buenos Aires, 2015 pp. 44.

<sup>7</sup> Si riferisce alla metafora utilizzata da Borges ereditata dallo scrittore francese Dieu La Rochelle: “Conocí cuando estuvo en Buenos Aires, a uno de los primeros colaboradores de “Sur”, una persona que me impresionó, Pierre Driu La Rochelle, muy inteligente [...] Era un poco tarde y habíamos llegado caminando hasta cerca del límite con la provincia. Se sentía agrandarse la llanura y las casas eran cada vez mas escasas y bajas. Dieu La Rochelle encontró entonces una forma muy precisa para expresar lo que nosotros, los poetas argentinos, buscábamos desde cumpleaños atrás. mirábamos. Era la madrugada. Me dijo ‘vértigo horizontal’...”, J. L. Borges, dialogo con N. Murat, citato in *Victoria Ocampo, intimidades de una visionaria*, pp. 142.

iniziativa è stata tra le prime in America. Probabilmente la critica cinematografica curata da Borges su “Sur” ha attinto all'esperienza maturata in quel periodo.

“La idea de reunirse alrededor de determinadas películas para examinarlas y valorarlas independientemente de su *performance* comercial implicaba, en primer término, otorgar al cine categoría artística y, en consecuencia, reconocerle una historia. Hoy parece fácil decirlo pero en 1929 esa idea suponía en sí misma un gesto de vanguardia porque el cine carecía del consenso que adquirió después en el mundo cultural y también de todo reconocimiento académico, ya que la institución universitaria no lo incorporó de manera sistemática hasta la segunda posguerra”<sup>8</sup>.

I promotori di questo spazio di dibattito hanno contribuito a definire un primo corpus canonico dell'arte cinematografica in modo di poter stabilire la missione del critico specialistico. Tutto ciò ha permesso di riscontare obiettivamente profonde mancanze nella produzione filmica nazionale.

In seguito, già negli anni quaranta, emerge l'interesse generalizzato tra gli intellettuali argentini per la cosiddetta “settima arte”. Mentre cominciava a essere esplicita la relazione tra letteratura e cinema, lo scrittore iniziava ad avere un respiro più ampio imponendosi come figura professionale appartenente al mondo contemporaneo, declinata alla critica specialistica. Tuttavia a generare inquietudini condivise era la mancanza di un cinema nazionale che procedesse al passo con i nuovi paradigmi estetici<sup>9</sup>.

All'interno di questa dimensione si situa Victoria Ocampo: scrittrice, spettatrice privilegiata e promotrice culturale mediante la direzione di “Sur”, capace di percepire con anticipo la possibile relazione tra arte e mezzi di comunicazione, da intendersi questi ultimi come veicolo di educazione sociale.

“[...] Ocampo considera que el cine, arte de masas por excelencia, puede servir como medio de educación cuando su finalidad no es puramente comercial”<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> F. M. Peña, *Amigos del cine*, in “Amigos del Arte, 1924-1942”, a cura di P. Artundo - M. Pacheco, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2008. pp. 59-60.

<sup>9</sup> Si tenga presente l'esperienza di “Cine Club” citata precedentemente all'interno dell'associazione “Amigos del Arte”. Tuttavia Paz Leston attribuisce l'interesse di Victoria Ocampo alla sua mancata realizzazione professionale come attrice: “Actriz frustrada como lo era, daba mucha importancia a la interpretación. Era una observadora voraz pero minuciosa, casi siempre indulgente con los actores e inflexible con las actrices [...]”, E. Paz Lestón, *Victoria Ocampo va al cine*, pp.43.

<sup>10</sup> E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, op. cit., pp. 42.

Sebbene non abbia fatto dichiarazioni così spinte sul cinema come sull'architettura moderna, la priorità data al cinema italiano già nella prefazione del numero monografico sull'Italia ne evoca la specifica funzione culturale che la filmografia dovrebbe svolgere.

Victoria Ocampo insisteva sulla rilevanza del cinema italiano collocandolo "in prima fila": la *Quinta Serie*<sup>11</sup> dell'opera miscelanea *Testimonios* ne è un buon esempio, oltre ai 130 testi che oscillano tra saggi, recensioni e critiche specialistiche, sparsi in circa 300 numeri della rivista "Sur", considerando soltanto quelli pubblicati fino al 1966, verificabili nella pubblicazione del numero speciale "Sur-Indice". Lei stessa darà visibilità in "Sur" a diversi teorici e registi provenienti da vari paesi europei, dagli Stati Uniti<sup>12</sup> e dalla Russia. I suoi saggi oscillano dalla rassegna fino a trattazioni più teoriche lasciando sempre intravedere la consistenza artistica dei film; lo stile del regista, il carattere della rappresentazione, dell'ambientazione, la musica... Tuttavia gli articoli pubblicati su "Sur" sono regolati in modo di mantenere una presenza del cinema costante e proposta attraverso diverse prospettive. Si veda, a questo proposito, anche la scelta accurata dei collaboratori e in particolare il numero speciale doppio (334/335) "Sur-Cine" pubblicato nel gennaio 1974, nel quale Victoria Ocampo presenta al pubblico latinoamericano un insieme di valori estetici e teorici della produzione cinematografica più rilevante del panorama

---

<sup>11</sup> V. Ocampo, *Testimonios. Quinta Serie (1950-1957)*, include un capitolo intitolato *Notas sobre cinematografo*, che raccoglie saggi sulla critica di gusto e una serie di rassegne su diversi film, alcune riferite ai registi italiani, in particolare su Rossellini e *Stromboli (Terra di Dio)*, poi su diversi film di De Sica realizzati in collaborazione con Zavattini, tra cui *Miracolo a Milano*, "Umberto D." e soprattutto *Ladri di biciclette*. Tuttavia, a dare rilevanza al cinema, ci sono testi vari su Jean Cocteau, Sergej Ėjzenštejn e Jean Jouvet.

<sup>12</sup> Salvo alcune eccezioni, il cinema nordamericano non era particolarmente apprezzato dalla direttrice di "Sur", che lo percepisce privo di identità analogamente alla letteratura di bestseller; è percepibile il suo disappunto su certe posizioni in relazione allo sviluppo culturale. Il bestseller falsificava il senso della letteratura, nell'atteggiamento divulgativo che trascurava l'elemento poetico per occuparsi delle grandi vendite. Occorre ricordare che proprio gli Stati Uniti hanno dato origine all'industria cinematografica con la nascita di Hollywood e l'affermarsi dell'intrattenimento di massa. Conoscendo l'esperienza vissuta da Ėjzenštejn "J'espère que vous discerner bien où finit Eisenstein et où commence l'idiot Hollywoodien!" le scriverà il regista, lo scopo commerciale del cinema nordamericano discordava dalle aspettative di Victoria Ocampo. La sua posizione al riguardo si può ricostruire mediante la seguente citazione: "De Sica y Rossellini nos han hecho un gran favor. Han destruido el hechizo que el understatement anglosajón ejercía sobre nosotros. O mas bien dicho, han destruido, no el hechizo, sino la creencia de que no existe otro modo de expresión valedero", V. Ocampo, 'Si, sono' (*Vittorio de Sica*), "Testimonios. Quinta Serie", Sur editorial, Buenos Aires, 1957, pp.128.

internazionale<sup>13</sup>. In questa occasione propone, allarga e definisce il rapporto tra cultura e cinema.

#### 4.3 Le prime esperienze

Se è vero, come sostiene Jacques Aumont che “il cinema è nato al di fuori dell’arte”<sup>14</sup> allora potrebbe essere che il forte interesse verso la settima arte si sia ben radicato a Buenos Aires anche in forza di una cultura locale nata ‘al di fuori dei nuclei’ di tradizioni consolidate. Così, l’Argentina si identificherà con il cinema, in un senso di contemporaneità condiviso per il “arte que tiene la edad americana”<sup>15</sup>.

Negli anni Trenta, la città di Buenos Aires possiede una offerta di servizi culturali paragonabile ai grandi centri internazionali come New York, Londra, Parigi, Berlino o Chicago e il cinema vi si diffonde allo stesso ritmo che nelle altre cinque città. Rilevato da Leonel Contreras<sup>16</sup>, è interessante notare che nel 1910 già funzionavano 23 teatri e 60 cinema. Quindici anni dopo, i teatri saranno 32 e ci saranno anche 30 cine-teatri mentre le sale cinematografiche si saranno praticamente triplicate, per diventare 600, nel 1930. Buenos Aires sembrerebbe in grado di competere con le grandi città, ospitando regolari conferenze su tematiche di attualità culturale mediante figure internazionali come Marinetti, Duchamp, Tagore, Einstein, Le Corbusier, etc., che arrivano e fungono da collegamento tra l’Argentina e il resto del mondo occidentale. Su questo argomento sono indispensabili gli studi di Paula Bruno (2005) e Veronica Meo Laos (2007).

---

<sup>13</sup> Eduardo Paz Lestón recupera l’interesse di Victoria Ocampo per il cinema nel 2015. Nella pubblicazione *Victoria Ocampo va al cine*, la descrive come una “spettatrice attiva e appassionata”. Il testo fa tuttavia emergere in modo piuttosto approssimativo l’importanza del cinema per la direttrice di “Sur”, dato che sebbene da una parte sia un testo ben documentato, dall’altra il materiale viene presentato in modo testimoniale, senza stabilire le relazioni che giustifichino o rappresentino l’interesse della direttrice di “Sur” verso un progetto più ampio all’interno del contesto culturale argentino di quel momento.

<sup>14</sup> J. Aumont, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, (Traduzione di Gabriele Anaclerio) edizioni Kaplan, Torino, 2008, pp. 19.

<sup>15</sup> Il pensiero dello scrittore e collaboratore di “Sur”, Eduardo Mallea, evidenzia probabilmente il senso condiviso sul cinema nell’articolo pubblicato nel 1937 *Rossi in Buenos Aires*.

<sup>16</sup> L. Contreras, *Historia cronologica de la ciudad de Buenos Aires (1536-2014)*, Dunken, Buenos Aires, 2014.

Paragonare Buenos Aires ad alcune delle metropoli internazionali più note era rassicurante sotto vari punti di vista, ma allo stesso tempo metteva in evidenza quello che Buenos Aires non era e ciò che la città non aveva, ovvero una tradizione secolare che fungesse da ispirazione per consolidare un'espressione culturale propria; qualcosa di esteticamente interessante che riuscisse ad amalgamare il passato con le tendenze di avanguardia.

Il cinema poteva rappresentare per Buenos Aires, la possibilità concreta di generare una propria espressione artistica in grado di trovare nell'immaginazione un certo grado di indipendenza estetica. Victoria Ocampo intravede in questa possibilità lo strumento per far conoscere le proprie potenzialità creative con una conseguente divulgazione in ambito internazionale e vedere accostata l'Argentina alle più importanti icone del cinema dell'epoca<sup>17</sup>. Se il cinema era da considerarsi come l'ultimo arrivato fra le categorie artistiche, allora anche l'ultima arrivata tra le capitali poteva aspirare a occupare un posto all'interno della cultura internazionale, mediante la creazione di un proprio linguaggio filmico.

Se da una parte il cinema rappresentava la possibilità di delineare un percorso creativo singolare, dall'altra portava a rivalutare il proprio 'materiale' di ispirazione ed è qui che emerge il particolare fascino nei confronti dell'Italia. A testimoniare questo vincolo singolare, è interessante la lettera del 1956 a Victoria Ocampo, presente nell'archivio di "La Academia Argentina de Letras". Vittorio De Sica risponde da Roma alla sua proposta di realizzare un film a Buenos Aires.

"Le assicuro che è ferma la mia intenzione di venire un giorno in Argentina per fare un film laggiù. Mi interessa per le affinità spirituali che legano il popolo Argentino con l'Italiano"<sup>18</sup>.

Le parole di De Sica sono significative per diversi motivi. In primo luogo, mettono in evidenza, forse in modo circostanziato, l'interesse comune a realizzare una

---

<sup>17</sup> Questo desiderio emerge con forza dalla lettera ad Angelica, sua sorella, scritta dopo la conoscenza di Ājzenštejn: "[...] ya tenemos medio arreglado que después de su film en Hollywood (sale para los Angeles y va a trabajar a Paramount) trataremos de que haga un film argentino, en Argentina, con temas argentinos, podria ser algo estupendo ¡y qué propaganda mundial nos haría un film de Eisenstein! Por supuesto habría que elegir un tema nacional y mostrar mucho campo", E. Paz Leston, *Victoria Ocampo. Cartas a Angelica y otros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1997, pp.42.

<sup>18</sup> Lettera di Vittorio de Sica a Victoria Ocampo, Roma, 24 settembre 1956, archivio Academia Argentina de las letras.

coproduzione italo-argentina; permettono poi di cogliere bene il ruolo di promotrice culturale intrapreso da Victoria Ocampo mediante “Sur” e infine evidenziano il reciproco coinvolgimento di due culture. Nel riconoscere un forte legame Victoria Ocampo decide di affidare il suo progetto cinematografico a un regista italiano. Tuttavia questo processo si deve alla successione di esperienze alla base di certi valori che costituiranno la ricerca di un’immagine del cinema argentino nata per contrapposizione con la tetra produzione del momento.

All'epoca dell'avvento del sonoro ha inizio in Argentina una nuova percezione del cinema. Si consolida l'improvvisa esigenza di ‘sentire’ le proprie radici e il tango compare come elemento tanto riconoscibile quanto strutturante. Poi, però nel trovare elementi caratteristici si scivola sempre più verso quel cliché fortemente contestato da chi vedeva nel cinema un’espressione artistica e non una parodia. Si veda la citazione di Borges:

“[...] Éste -*Los muchachos de antes*, etcétera- es indudablemente uno de los mejores filmes argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo [...]”<sup>19</sup>.

Sul film *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937) di Manuel Romero, la citazione ci permette di capire la percezione generale che si ha del cinema argentino negli anni Trenta; sarà proprio questa fascia intellettuale *porteña* (Borges nel “Cine Club”, Victoria Ocampo in “Sur”) ad occuparsi di cinema come di una proposta artistica potenzialmente in grado di comunicare la propria identità estetica.

Tuttavia la produzione cinematografica argentina era considerata poverissima se si confrontava con quella europea e quella nordamericana degli anni quaranta. L’interesse di Borges e Victoria Ocampo sarà determinante nel diffondere un punto di vista critico nei riguardi del cinema, sebbene da prospettive diverse. Riuniti attorno ad altri intellettuali nella ricerca di nuove vie verso il rinnovamento della cultura argentina, intendendo il cinema come un’iniziativa artistica da sviluppare.

In “Sur”, nello spazio dedicato al cinema si evincono due tendenze. La prima è orientata a presentare testi che trattano i film a modo di rassegna, solitamente portata

---

<sup>19</sup> J.L. Borges, *Dos Films*, “Sur”, 31, pp.101.

avanti da scrittori professionali: si tratta in questo caso di una presentazione ‘universale’ che evidenzia le problematiche dell’opera e le sue potenzialità. La seconda vede esponenti della letteratura o dell’arte impegnati a presentare saggi teorici sul cinema, pienamente consapevoli del suo valore artistico. Nuovamente, anche dagli scritti sul cinema emerge il doppio registro introdotto da Victoria Ocampo: da un lato l’analisi dell’oggetto (la rassegna) e dall’altro i mezzi per decodificarlo (il saggio).

Una teoria del cinema proposta dai saggi critici di Benjamin Fondane o Sergej Èjzenštejn, comparsi nei vecchi numeri di “Sur” non sembra abbastanza forte per innescare un salutare processo di cambiamento necessario per far emergere il cinema nazionale dalla mediocrità. Occorreva un modello di identificazione collettiva, “indipendente della stupidità e la paura degli impresari”<sup>20</sup>: un tipo di film che fornisse uno spazio di mediazione tra il linguaggio scritto e quello delle “immagini in movimento” come lo definiva Victoria Ocampo nel 1950; un modello che funzionasse come riferimento per la produzione nazionale superando l’abituale retorica caricaturale tipica degli argentini<sup>21</sup>. Si trattava di conferirgli un’autonomia estetica svincolata dalla tendenza all’esagerazione e all’imitazione. Diviene perciò necessario realizzare un film ‘inaugurale’ che tenda alla costruzione di un modello, nella convinzione di poter innescare un’iniziativa culturale senza precedenti e di creare nel paese nuove forme artistiche svincolate dal provincialismo imperante <sup>22</sup>.

#### 4.4 Cinema: cronaca dell’immagine argentina

Le preoccupazioni estetiche e culturali di Victoria Ocampo si uniscono alla sensibilità figurativa di Borges; pur contrapposte sono state tanto fondamentali per dare

---

<sup>20</sup> B. Sarlo, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1932*, Quodlibet, Macerata, 2005, pp. 163.

<sup>21</sup> Nel 1935 quando Victoria Ocampo scrisse la rassegna sul film *El hombre de Aran* (1934) di Robert J. Flaherty, dopo tutte le osservazioni filmografiche, conclude con una riflessione sul cinema nazionale e sull’urgenza di eliminare “las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente desoladora”.

<sup>22</sup> L’ambiente culturale argentino, era moderato e conservatore, le istituzioni di legittimazione funzionavano in modo contestabile ed erano reticenti alle proposte “moderne”. Si veda al riguardo il capitolo sulla critica di arte in cui ho analizzato il ruolo delle sale espositive e la critica di gusto.

visibilità alle potenzialità del cinema. Se per la prima il cinema è una totalità che integra altre discipline, dalla musica all'architettura, l'interesse di Borges si concentra sulla forma espressiva laddove possano accrescere le possibilità narrative della letteratura. Nell'articolo *Divergencias (Sobre una cronica cinematografica de Borges)*<sup>23</sup>, pubblicato nel numero 29 del febbraio 1937, Victoria Ocampo riesamina alcune affermazioni di Borges sugli ultimi film da lui commentati. Sebbene l'elemento caratteristico della loro relazione sia stato il contrasto, entrambi sono tra i primi intellettuali argentini ad occuparsi continuamente di cinema. Da una posizione talvolta contrapposta<sup>24</sup>, il cinema troverà grazie al loro punto di vista discordante maggiore spazio nel dibattito e nel pensiero critico che si sviluppa attorno alla rivista "Sur". Proprio per la capacità di analisi, le loro critiche stabiliranno le basi interpretative del nuovo cinema.

Nell'intervista a Borges realizzata dal giornalista Carlos Burrone nel 1974, lo scrittore così esprime senza indugio la sua sensibilità in relazione alla cosiddetta settima arte:

“Lo vi siempre desde su costado narrativo. Como arte es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que los son menos, o depende de técnicas que son muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente”<sup>25</sup>.

Victoria Ocampo rivela il suo modo di concepire il cinema: e lascia intravedere delle distinzioni:

---

<sup>23</sup> V. Ocampo, *Divergencias*, "Sur", 29, pp. 95-96

<sup>24</sup> Tra le discussioni aperte che comparivano su Sur, è da notare quella tra Borges e Victoria Ocampo presente tra i numeri ventisette e ventinove. In quest'ultimo si pubblicherà un articolo intitolato *Divergencias* dove Victoria Ocampo proverà a stemperare l'opinione di Borges su alcuni film commentati nel numero ventisette. La particolarità di questa pubblicazione è il tentativo costante di Victoria Ocampo di salvaguardare la validità dell'oggetto filmico, nonostante questo implichi soltanto una valorizzazione meno critica in relazione alla sua estetica e di riscattare la *ridiculez y cursileria*.

<sup>25</sup> C.A. Burrone, *Conversacion con Borges*, "Sur" 334-335, pp. 133-135

“[...]Ver buenas películas como leer buena literatura, ver buena pintura y oír buena música, educa las masas. Es, pues, un placer colectivo que ofrece ventajas a todos: a las gentes cultas y a las que tratan sinceramente de llegar a serlo [...]”<sup>26</sup>.

Le precedenti citazioni ci fanno capire da una parte, l’ambivalenza che presentava il cinema in un determinato contesto, dall’altra, ci permettono di riconoscere la duttilità delle strategie messe in campo da Victoria Ocampo; esse mutano nella consapevolezza del ruolo fondamentale dei film e della necessità di costituire forme di mediazione per il cinema argentino che potessero conciliare arte e educazione sociale. A questo punto, tanto Borges<sup>27</sup> come Victoria Ocampo conferiscono ‘l’aura’ al cinema per la prima volta in Argentina pur a fronte di una percezione che brancola tra arte ibrida e arte sociale totalizzante<sup>28</sup>.

“Mientras Borges se preocupaba por la construcción narrativa y por las posibilidades que tenía el cine de revivir la épica en la modernidad (las películas de guerra y algunos westerns), Ocampo se interesaba en la posibilidad de hacer del cine un arte y, a la vez, de alcanzar cierta verdad. De ahí su preferencia por el neorrealismo italiano, el cine social de la primera época de John Ford y los documentales de Robert J. Flaherty”<sup>29</sup>.

Quanto al-persistente interesse di Ocampo verso il cinema, alcuni autori tra cui María Esther Vázquez o Eduardo Paz Leston lo attribuiscono alla sua frustrata aspirazione

---

<sup>26</sup> V. Ocampo, *Testimonios. Quinta Serie (1950-1957)*, pp. 126.

<sup>27</sup> Borges nella sua opera letteraria evidenzia una profonda relazione tra la letteratura e la narrativa cinematografica che, mediante l’utilizzo dell’immagine, raggiunge la particolare coerenza estetica che percorre il lavoro del creatore di *Funes il memorioso*, in cui l’immagine viene fagocitata del linguaggio scritto.

<sup>28</sup> Per Victoria Ocampo i film sono un’esperienza estetica nella quale l’immagine diventa una totalità organica, nutrita dallo stile del regista che trascende il semplice modo analitico descrittivo distinguendo il tratto creativo del linguaggio (regista) della forma (segno, fotografia) e del tema (sceneggiatura, adattamento) posizionandosi in una prospettiva diversa che percepisce l’estetizzazione della tecnica. Questo è uno dei motivi che distinguono la sua critica cinematografica, a volte fortemente analitica ed erudita, altre meramente divulgativa. Nonostante le proprie licenze, Victoria Ocampo osserva acutamente la coerenza tra il film e il materiale di riferimento, sia l’adattamento letterario, sia qualsiasi altro elemento cinematografico che riesce a individuare: la verosimiglianza tra la recitante e il proprio ruolo, la relazione tra il segno e il significante (stando alle parole di Barthes nel 1989). Le sue sono osservazioni raffinate, tendenzialmente orientate a tutelare la totalità dell’oggetto “film” inteso come in una specie di “traduzione creativa” (lontanamente ipotizzata da Leo Ferrero) tra l’idioma dell’immagine in movimento e il lettore-spettatore.

<sup>29</sup> E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Libraia, Buenos Aires, 2015, pp. 43.

di attrice<sup>30</sup>. Tuttavia non ci sono testimonianze personali che possano confermar un collegamento tra la sua mancata carriera nel mondo dello spettacolo<sup>31</sup> e le sue valutazioni sul cinema, pur in presenza di un'amarezza di fondo per non essersi potuta dedicare alla recitazione. Dallo stile con cui si avvicina ai film traspare una maturazione dovuta alle proprie esperienze letterarie legate in particolare alla traduzione di diverse opere di Graham Greene<sup>32</sup>.

Il suo impegno non si era direttamente indirizzato alla critica "di gusto" che, generalmente veniva portata avanti da critici letterari o teatrali: tuttavia la relazione di Victoria Ocampo con il cinema era fondata sulle sue esperienze di traduttrice di opere teatrali. Paragonando il suo modo interpretativo con quello degli scrittori argentini contemporanei che si sono occupati di cinema, emerge proprio la percezione di un oggetto cinematografico mediato da considerazioni personali sulla totalità del cinema come arte; l'immagine le appare integrabile; da una spazialità propria determinata della musica, le inquadrature, etc., contribuiscono alla costruzione del messaggio.

Come precedentemente accennato, il percorso verso la critica cinematografica si è sviluppato attraverso specifiche figure letterarie. A questo proposito è necessario considerare che, in Argentina negli anni Trenta si stavano appena affermando le figure dei critici, dopo un primo riconoscimento dello scrittore professionale. Con la pubblicazione del libro *Victoria Ocampo va al cine*, lo scrittore Eduardo Paz Lestón riflette sul rapporto della rivista "Sur" con interessi extra-letterari:

---

<sup>30</sup> In tanti testi personali è presente la sua amarezza per non essersi potuta dedicare alla recitazione. Come è noto, durante la sua adolescenza, Victoria Ocampo prese lezioni private di recitazione nel suo domicilio con l'attrice francese Marguerite Moreno durante il suo soggiorno a Buenos Aires. Le lezioni erano tenute in presenza di un adulto della famiglia Ocampo, dato che per una famiglia nobile come la loro, che oltretutto era tra le più ricche dell'aristocrazia argentina, relazionarsi con l'ambiente teatrale non era ben visto dai costumi dell'epoca.

<sup>31</sup> Si tenga presente che nel 1920 Victoria Ocampo partecipa al film *La vendedora de Harrod's*, con Berta Singerman. Successivamente parteciperà come "recitante" nelle opere di Ernest Ansermet *El rey David* a Buenos Aires (1926) e diverse volte a partire del 1936 con Igor Stravinskij in *Perséphone*, essendo di particolare rilevanza l'esperienza teatrale in Italia del 1954 a Torino, come si evidenzia nella Lettera della RAI per Mario Labroca a Victoria Ocampo, Roma, 05 ottobre 1953, archivio Academia Argentina de las letras, Buenos Aires.

<sup>32</sup> Dal 1953 al 1959, verranno pubblicate dall'editoriale "Sur" diverse opere di Graham Greene tradotte in spagnolo dalla direttrice della rivista: *El cuarto en que se vive*; *El que pierde gana*; *La casilla de las macetas*; *El amante complaciente*. La stessa Ocampo cita: "Pasemos al teatro. He traducido toda la obra teatral de Graham Greene, tres piezas de Camus, una de Dylan Thomas [...]". V. Ocampo, Testimonios. Novena Serie, pp. 245.

“No había entonces en la Argentina revistas que cumplieran esa pluralidad de propósitos. Proa y Martín Fierro ya habían dejado de existir y no tuvieron más que una difusión local, salvo algunas excepciones. Nosotros, en su primera época, que abarca de 1907 a 1934 se interesó sobre todo en la literatura nacional e hispanoamericana”<sup>33</sup>.

In questa citazione appare molto chiaro che occorre ridimensionare il concetto di “Sur” come rivista letteraria anche alla luce dello sguardo cosmopolita che la sua direttrice ha dato alla rivista secondo uno spirito interdisciplinare. Sulla questione della critica cinematografica di Victoria Ocampo, è da notare che il suo percorso analitico prescinde da una base ‘specialistica’, diversamente da Borges o altri che si occupavano regolarmente di cinema o critica letteraria. Tuttavia Victoria Ocampo intende mediare tra le proprie conoscenze per costruirsi una propria posizione critica, del tutto personale. Alla fine riuscirà a trascendere lo stesso oggetto filmico, per mettere in evidenza il carattere totalizzante dell’immagine da intendersi come ‘contenitore’ artistico dotato di una sua ‘spettacolarità pedagogica’.

L’irrequietezza intellettuale di Victoria Ocampo, la sua pluralità di osservazioni e giudizi, faranno di lei una sostenitrice di quel percorso argentino che secondo Beatriz Sarlo conduce verso una forma di ‘modernità periferica’. Ai suoi interessi si aggiunge il fatto che il cinema, mossosi inizialmente dal muto al sonoro e poi al colore, dovesse espandersi da mero spettacolo a forma compiuta di arte. Da Victoria Ocampo emerge la volontà di sottolineare questo spostamento mediante specifiche rassegne allo scopo di far percepire e diffondere i principi estetici dei film fino ad addentrarsi nel merito della tecnica.

Ciò che risulta più notevole da questa analisi è la coerenza nel lavoro di Victoria Ocampo dovuta anche all’apporto dei suoi collaboratori, in particolare modo a Borges e alla sua personale predisposizione così come dimostrato dalla sua partecipazione nel “Cine Club” dell’associazione “Amigos del Arte” o nel progetto di copione realizzato dallo scrittore assieme a Bioy Casares. Il cinema va inteso da Victoria Ocampo come manifestazione artistica interdisciplinare, carica di elementi pedagogici accompagnati di ragionamenti critici solidamente costruiti. L’aspetto divulgativo del film acquisisce

---

<sup>33</sup> E. Paz Lestón, *Victoria Ocampo va al cine*, Libraia, Buenos Aires, 2015, pp. 39.

rilevanza anche nella gestione complessiva della rivista, in particolare attraverso la collaborazione di Attilio Rossi per il quale il cinema si conferma come forma matura di un linguaggio artistico. Il suo primo saggio nel 1936, agli inizi della sezione di critica d'arte film *La traviesa molinera*(1934) di Harry D'Abbadie D'Arrast e Ricardo Soriano. Il saggio di Rossi, forse, è la dimostrazione più attendibile di quella vicinanza tra cinema e arte che Victoria Ocampo intendeva costruire.

#### 4.5 Il modello sovietico

Dell'archivio di Harvard *Victoria Ocampo papers, 1908-1979* è stato analizzato il carteggio tra Èjzenštejn e l'editrice di "Sur" che risale al loro primo incontro a New York. Nel 1930 Victoria Ocampo viaggia per la prima volta negli Stati Uniti per trovarsi con il suo amico scrittore Waldo Frank, fondatore e direttore della rivista "Seven Arts". L'obiettivo del viaggio era definire le questioni organizzative riferite all'imminente uscita del primo numero della sua nuova rivista. Il racconto del viaggio è ricco di aneddoti; sulla città e sui personaggi che incontra: rimanendo la rivista un argomento secondario, dal contatto con New York e dall'inatteso incontro con Sergej Èjzenštejn:

"Me encontré, inesperadamente, con Eisenstein (a quien admiraba) en casa de un mecenas del teatro in Long Island (año 1930). Almorzamos juntos. Simpatizamos. Nos vimos después varias veces. Eisenstein salía para Hollywood. Iba a filmar *An American tragedy*, sin demasiadas esperanzas que le dejaran dirigir esa obra como él lo deseaba. Le dije que si la filmación no marchaba, yo podía intentar arreglar algo para él, y su cameraman, en B.A. La idea le gusto. Pero como queda dicho en el Prologo al Lector, no fue posible su venida. Eisenstein estuvo en Mexico y los mexicanos aprovecharon sus enseñanzas"<sup>34</sup>.

Nel libro *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1932*<sup>35</sup> Betariz Sarlo spiega come la Russia nel 1918 divenga un riferimento per gli intellettuali argentini di sinistra, in vista di una trasformazione degli spazi di socializzazione e al contempo come questo

---

<sup>34</sup> V. Ocampo, *Correspondencia*, "Sur-Cine", 334-335, pp. s/n.

<sup>35</sup> B. Sarlo, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1932*, Quodlibet, Macerata, 2005.

impatti su Buenos Aires con una propria impronta estetica. Il cinema è una proposta alternativa che si inserisce bene a livello teorico, estetico e ideologico nel contesto *porteño*.

“ [...] Nella militanza moderna, il cinema occupa un posto fondamentale. Vari dei corsivi rivelano un'attività critica e programmatica su ciò che si deve vedere a Buenos Aires, sul ruolo del cinema, sulla ristretta mentalità di distributori, padroni delle sale e importatori di film”<sup>36</sup>.

Come accennato in precedenza, Victoria Ocampo intende il cinema come settore dotato di una tale autonomia estetica; vuole per questo inserirlo nel contesto culturale argentino come variabile capace non solo di contribuire alla formazione di un criterio estetico autonomo ma anche di arricchire la produzione locale. E' da notare che, a differenza di Borges, nell'opera letteraria di Victoria Ocampo, non è percepibile una chiara influenza estetica del cinema o un apporto indiretto, come nel caso di Virginia Woolf creatrice di immagini che finiscono per narrare infinità di cose. Nel caso di Victoria Ocampo l'ascendente del cinema è il cinema stesso; le emozioni che la sensibilità del regista trasmette nell'individuare i segni, nel raccontare la storia per mezzo degli attori, della musica e della scelta nella sequenza delle immagini. La Ocampo percepisce nel processo di montaggio il segno di una continuità creativa; a generare “el idioma de la imagen moviente”<sup>37</sup> è lo sguardo stesso del regista che si materializza nella composizione della sequenza filmica.

Victoria Ocampo conosceva il lavoro di Èjzenštejn già dei primi incontri sul cinema tenutisi nell'ambito di “Amigos del Arte”. A riscuotere l'ammirazione della direttrice di “Sur” erano stati, oltre al lavoro di ricerca cinematografica, la sperimentazione del linguaggio attraverso la concatenazione di frammenti senza connessione apparente, tuttavia uniti esteticamente attraverso il montaggio “creativo”. Dopo il loro incontro, Èjzenštejn e Victoria Ocampo iniziano un rapporto di amicizia, ricostruibile attraverso il loro carteggio. Il regista sovietico diventerà per lei una figura di citata ricorrentemente.

---

<sup>36</sup> B. Sarlo, *op. cit.*, pp. 162.

<sup>37</sup> V. Ocampo, *Testimonios. Quinta Serie (1950-1957)*, pp. 129.

In effetti, Èjzenštejn emerge in modo curioso in riferimento al film di Robert Flaherty *Man of Aran* (1934). Nel numero 10 del luglio 1935 “Sur” pubblica il saggio di Victoria Ocampo, *A proposito de El Hombre de Aran*. Si tratta del suo primo testo sulla rivista nel quale affronta il tema del cinema. Il saggio propone con autorevolezza una nuova lettura delle possibili relazioni tra i diversi linguaggi, anche ripetitivi che, assieme, costituiscono una totalità indipendente. L’interesse sta soprattutto nel trasmettere questo concetto al “pubblico”, commistione divisa tra spettatori e lettori: il tutto è motivato dalla volontà di promuovere criteri estetici e non di mero gusto, intendendo questi ultimi come dato relativo e temporaneo. Per questo motivo si occupa in prima persona del documentario antropologico di Flaherty con la chiara intenzione di riproporre la lettura del film, enfatizzandone alcuni elementi positivi ritenuti poco apprezzati o non compresi dalla critica ufficiale.

“[...] Me sorprendió ver que le reprochaban sin embargo larguras y repeticiones. En opinión de otras, los personajes estaban de mas. tengo la impresión que tales reproches se hacían a la ligera. las evidentes reiteraciones de ciertas imágenes (olas, rocas, algas, episodios de pesca) es, a mi entender absolutamente necesaria, pues de esa pesada insistencia surge lo trágico de la isla de Aran”<sup>38</sup>.

Victoria Ocampo si concentra sullo stile visivo del documentario e condivide una certa posizione estetica derivata dalla saturazione delle immagini e dei personaggi:

“[...] Hay una grandeza terrible en esa dura monotonía. Y si no se nos diera con fuerte dosis no tendría tan amargo y salvaje sabor.[...].

[...] Todo el sentido tragico del film esta en ellos. Existe por ellos”<sup>39</sup>.

Successivamente nel ripercorrerne immagini e particolari scelte compositive da lei ampiamente condivise, viene alla luce Èjzenštejn in riferimento a un progetto

---

<sup>38</sup> V. Ocampo, *A proposito de El hombre de Aran*, “Sur”, 10. pp.10

<sup>39</sup> V. Ocampo, *op. cit.*, pp. 11

cinematografico incompiuto<sup>40</sup> che avrebbe dovuto essere realizzato in Argentina con la complicità della stessa Ocampo.

L'inaspettata rivelazione si articola secondo una lettura semplice del film di Flaherty che collega due facce rivelatrici della potenza della natura: da un lato la severità del mare di Flaherty, dall'altro l'infinita orizzontalità de La Pampa così come proposta a Èjzenštejn. Dallo sguardo di Victoria Ocampo si può intravedere la volontà di tradurre la realtà in elemento creativo. La sovrapposizione mentale delle sconfinite inquadrature che lei immagina; il piacere riscontrato nella magnificenza de La Pampa, nel percepire la spettacolarità dei grandi avvenimenti naturali. L'arte in quella realtà quotidiana di qualcosa di proprio ancora non svelato che successivamente attribuisce al film *Ladri di biciclette*. Mediante la rassegna *A proposito de El Hombre de Aran*, Victoria Ocampo svela l'intenzione di realizzare un film con Èjzenštejn che aveva avuto e di quanto rilevante sarebbe potuto risultare per la cultura argentina. Il progetto aveva lo scopo di costruire per il pubblico un film 'fondazionale', un rigoroso supporto intellettuale che mediante le qualità associative di Èjzenštejn potesse recuperare la magnificenza de La Pampa. Victoria Ocampo, mediando la scelta del regista, intende dare al cinema argentino gli strumenti che possano declinare la realtà in elemento creativo.

Dal momento che in Argentina non è possibile sostenere le grandi produzioni di Hollywood, è necessario elaborare un proprio linguaggio proveniente da esperienze reali. E a questo il punto che il montaggio di Èjzenštejn può intervenire come determinante atto creativo all'interno del sistema di produzione.

La rassegna sul film di Flaherty equivale ad una dichiarazione: l'immagine dell'isola e l'evocazione dell'invito a Èjzenštejn, inizialmente sembrano elementi privi di legame tra di loro, tuttavia tornano alla fine a sintetizzare il proposito centrale del suo saggio: dichiarare l'urgente bisogno di un film che rispecchi le potenzialità dell'Argentina.

Non è da stupirsi che nascesse un'affinità intellettuale molto forte. tra Victoria Ocampo e un intellettuale creativo di origine alto-borghese come Èjzenštejn.

---

<sup>40</sup> Si veda quanto riportato nei diversi testi scritti da Victoria Ocampo; nei volumi della opera miscellanea intitolata *Testimonios* e in altre pagine sparse di "Sur", tra prologhi e note: si ritrova qui il motivo del fallimento del progetto Èjzenštejn, legato alla mancanza di finanziatori. Tuttavia sembrerebbe più attendibile che tale insuccesso non fosse dovuto tanto alla validità del progetto cinematografico e alle questioni economiche, quanto piuttosto alle sue origini ebraico-tedesche e alla sua provenienza sovietica, associata alla sinistra argentina e alle problematiche sindacali.

“[...] Venia tambien con Waldo Frank, Delia y yo, Eisenstein, el famoso director del Potemkin, y su operador. Resulta un hombre sumamente inteligente, cuando uno conversa mucho con él [...]”<sup>41</sup>.

La simpatia era reciproca e, come traspare delle lettere di Èjzenštejn, con diversi punti di contatto. In primo luogo avevano in comune l’ammirazione per i classici della letteratura francese e inglese, poi, condividevano il peso di una vocazione discordante rispetto alle aspettative familiari e ai ruoli sociali loro prestabiliti<sup>42</sup>.

“Ce serait très gentil si vous me répondez à cette lettre et on entamerait quelque chose comme une correspondance feu prèsrégulière!”<sup>43</sup>.

Il carteggio complessivo (1931-1940)<sup>44</sup> tra Sergej Èjzenštejn e Victoria Ocampo, rimane una fedele testimonianza della sensibilità del regista sovietico. In primo luogo permette di ricostruire le problematiche emerse alla Paramount all’interno di un sistema di produzione che penalizzava la creatività. Poi, ci permette di venire a conoscenza dei pensieri più intimi del regista così come delle aspettative verso l’Argentina, intesa come una specie di meta artistica. A questo Victoria Ocampo aveva contribuito conferendole una sua aura, per ultimo, emergono i particolari di segno tanto artistico come emotivo riguardanti l’esperienza in Messico che avrebbe segnato profondamente Èjzenštejn anche a livello professionale:

---

<sup>41</sup> Lettera di Victoria Ocampo a Angelica Ocampo, New York, 30 mayo 1930. *Cartas a Angelica y otros*, a cura di Eduardo Paz Leston, Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

<sup>42</sup> “Come Virginia Woolf, Victoria Ocampo si lamenta della raffinata mancanza di cultura dell’ambiente in cui era nata e dei pregiudizi che accompagnarono il controllo della sua prima fase della sua formazione”, B. Sarlo, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1930*, Quodlibet, Macerata, 2005 (Traduzione Edoardo Balletta). pp.104.

<sup>43</sup> Lettera di Sergej Èjzenštejn a Victoria Ocampo, Tehuantepec, 19 febbraio, 1931, Houghton Library; Victoria Ocampo papers.

<sup>44</sup> L’ultima lettera di Sergej Èjzenštejn a Victoria Ocampo è un telegramma senza data. Si tratta della risposta ai complimenti inviati dalla Ocampo sul film *Alejandro Nevsky*. Considerando la pubblicazione degli articoli della Ocampo sul tema, si pensa quindi che quest’ultima (in realtà si tratta di un telegramma) sia stata scritta nel 1940.

“[...] J’espère que vous discerner bien où finit Eisenstein et où commence l’idiot Hollywoodien!. Toute cette histoire m’a joliment briser le cœur à tel point que prends dégoûté du cinéma et que je n’ai pas fait de films depuis [...]”<sup>45</sup>

Il carteggio rivela un Èjzenštejn probabilmente rammaricato per due esperienze professionali non riuscite; da una parte l’impossibilità di concretizzare il suo impegno con la Paramount per la versione cinematografica del film di Theodore Dreiser *An American Tragedy* (1925), dall’altra il venir meno del progetto documentario da realizzarsi con Victoria Ocampo su *La Pampa Argentina*, argomento che identificava una linea di intellettuali emergenti<sup>46</sup>. Successivamente l’argomento verrà ripreso da Victoria Ocampo con Zavattini ma poi, da quanto testimonia la loro corrispondenza, declinerà in un progetto diverso, orientato sui dittatori sudamericani<sup>47</sup>.

Èjzenštejn era particolarmente attratto dall’idea di realizzare un film in Argentina, anche prima di aver anticipatamente concluso l’esperienza hollywoodiana, come emerge da quanto riportato dalla Ocampo e dal loro carteggio:

“Si en descendant vers vous (géographiquement - moralement celà serait s’élever aux Cieux!) la chaleur increases - l’enfer doit être un frigidaire en comparaison avec Buenos Aires!<sup>48</sup>”.

Sebbene il progetto cinematografico non si sia concluso, la stima di Victoria Ocampo rimane immutata. Nel numero 4, della *primavera* 1931, “Sur” pubblica una delle poche appendici fotografiche che, in questo caso, includono alcune immagine inedite del film di Èjzenštejn in Messico, selezionate dallo stesso regista. La disposizione delle immagini attira particolarmente l’attenzione del lettore: sparse tra gli articoli e senza una relazione diretta né tra di loro né con il testo stesso. Il contenuto di queste fotografie compare in una minima didascalia fornita da Èjzenštejn. Il tutto viene trattato con una certa indifferenza e questo risulta un dato curioso trattandosi di materiale inedito, portatore

---

<sup>45</sup> Lettera di Sergej Èjzenštejn a Victoria Ocampo, S.L., 01, luglio, 1934, Houghton Library; Victoria Ocampo papers.

<sup>46</sup> Si tenga presente il progetto di Fontana, *Pampas*, per il monumento porteño al generale Bolivar nel Capitolo II.; 2.6.

<sup>47</sup> Si veda la lettera di Zavattini a Victoria Ocampo da Roma 20.7.62.

<sup>48</sup> Ibid

per Victoria Ocampo di un valore intrinseco, come è stato segnalato nell'introduzione al numero italiano. Le immagini inviate da Èjzenštejn con una simpatica lettera accompagnatoria compaiono tra le *20 páginas de fotografías. Documentales y artísticas*<sup>49</sup>, senza particolari precisazioni.

Il problema del legame tra la rivista e le immagini potrebbe essere dovuto al conflitto estetico in cui si trovava il regista, tra la scelta del materiale, le esigenze del finanziatore del film e le preoccupazioni editoriali di Victoria Ocampo non ha mai voluto aderire esplicitamente a una linea politica. La situazione sociale nel 1931 tendeva ad associare direttamente la Russia sovietica con i movimenti sindacali argentini. Dal momento in cui sembrava che le riviste dovessero schierarsi sull'interminabile dibattito tra arte e società, è possibile che questo atteggiamento distaccato, quasi indifferente, verso il prezioso materiale fornito da Èjzenštejn, si sia generato della necessità di svincolarsi da tale nucleo estetico-ideologiche<sup>50</sup>.

"Esta revista no tiene color político[...] Queremos un clero mejor, un clero al que le interesa mas la cuestión eterna de lo espiritual que los manejos transitorios de la política." <sup>51</sup>

Nella seconda lettera scritta a Victoria Ocampo, Èjzenštejn fornirà una serie di particolari sulle immagini inviate che, come anticipato, compariranno senza indicazioni ad eccezione del proprio nome e di quello dell'assistente collaboratore.

"Le film comprend 7 - 8 épisodes indépendantes situés dans différentes régions et formé comme un recueil de nouvelles (un "Boccaccio Mexicain", mais pas "indecente"!).

---

<sup>49</sup> V. Ocampo, *Sumario*, "Sur", 4, s/n.

<sup>50</sup> Interessante è considerare i cambiamenti che hanno suscitato la fragilità politica e ideologica di quel periodo in Argentina. Siamo subito dopo il colpo di stato del generale José Uriburu del 1930, che aveva rovesciato il governo costituzionale proponendo una organizzazione politica nazionalista e corporativista. Victoria Ocampo si era premurata di accennare soltanto certe questioni politiche nazionali e internazionali, mantenendo una forte distanza tra contenuti ed ideologia. Solitamente le influenze politiche non intervennero nelle scelte estetico-intellettuale, tuttavia l'indirizzo culturale della rivista "Sur" è ben definito e Victoria Ocampo, verso gli anni settanta, sicuramente stanca di "predicar en el desierto", si permette, giustamente, alcune espressioni molto definite.

<sup>51</sup> V. Ocampo, *Posición de Sur*, "Sur", 35, pp. 7-8.

J'espère que vous allez les aimé et leur faire l'honneur de les présenter dans votre journal (beaucoup - la plupart - sont entièrement inédite, car nous n'avons pas commencé la publicité)<sup>52</sup>.

A Buenos Aires, nonostante i condizionamenti politici dell'epoca e in contrapposizione con il cinema nordamericano<sup>53</sup>, quello russo contava un sofisticato prestigio; inteso come stigma della bellezza industriale e rivoluzionaria, era ammirato particolarmente nel panorama intellettuale. Si apprezzava del cinema russo soprattutto la possibilità di costruire una nuova cultura estetica, come si può capire dalla citazione di Borges qui riportata:

“Los rusos descubrieron que la fotografía oblicua (y por consiguiente deforme) de un botellón, de una cerviz de toro o de una columna, era de un valor plástico superior a la de mil y un extras de Hollywood rápidamente disfrazados de asirios y luego barajados hasta la total vaguedad por Cecil B. E Mille”<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Lettera a Victoria Ocampo da Mexico D.F, 06/08/1931, p. 2.

<sup>53</sup> Borges era abbastanza attento alle produzioni cinematografiche di Hollywood, sedotto dal suo splendore visuale. Per lo scrittore, nei film western e di gangster si rappresentava la capacità del cinema di costruire le dimensioni epiche del racconto, occupandosi della sua valenza narrativa e della plastica dell'immagini. Tuttavia questo artificio, se non si mantiene con certa veridicità, distoglie l'essenziale forza intrinseca dell'immagine, riducendo il montaggio a un processo tecnico e non intellettuale. Sebbene non si possa dire che non ci fossero esempi notevoli, la ricerca della comicità e dei personaggi caricaturali non consolidavano un paradigma attendibile, perché anche i suoi risultati migliori venivano percepiti come rielaborazioni banali. Anche su Chaplin, Borges afferma con severità nell'intervista con Carlos Burrone in “Sur-Cine”: “[...] No me gustaba Chaplin ni su sentimentalismo, pidiendo siempre compasión, rodeado de los malos actores que elegía porque quería ser y estar él ante todo [...]”. Poi, nella rassegna intitolata *Street Scene*, Borges riflette sui alcuni atteggiamenti dei film nordamericani riferiti alla scoperta della fotografia obliqua dei Russi: “[...] Tales descubrimientos fueron propuestos a un mundo saturado hasta el fastidio por las emociones de Hollywood. El mundo los honro y estiro su agradecimiento hasta pretender que la cinematografía soviética había obliterado para siempre a la americana [...] Se olvido o se quiso olvidar que la mayor virtud del film ruso era su interrupción de un régimen californiano continuo [...] Cundió la alarma rusa: Hollywood reformo o enriqueció alguno de sus hábitos fotográficos y no se preocupe mayormente” (J. L. Borges, *Street scene*, “Sur”, 5, pp. 198). Quello che si può interpretare sul cinema nordamericano è che viene inteso come un simulacro, soprattutto da parte di Borges. Dal suo punto di vista, la costruzione dell'immagine avviene con una certa negligenza, producendo una destabilizzazione dei sensi ma non dell'intelletto. Nelle immagini di battaglie si punta all'infinità di figuranti, che rappresentano il colossale, senza però considerare se la loro fisionomia è congruente al ruolo, traducendosi così in un falso. Questo possesso della tecnica più avanzata non è ancora all'altezza nel produrre l'emozione dei sensi perché il montaggio intellettuale si frattura nella percezione del falso, anche grazie al doppiaggio. “Las posibilidades del arte de combinar, no son infinitas, pero pueden ser espantosas. Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad en la que inexplicablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el ti-yang pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los géometras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que esta limitada por ocho cubos y veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer este vasto museo teratología; por la obra de un maligno artificio que se llama doblaje, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo.” (J.L. Borges, *Sobre el doblaje*, Sur, 128, pp. 89).

<sup>54</sup> J.L. Borges, *Street Scene*, “Sur”, 5, pp. 198.

Tornando alle immagini del film *¡Que viva Mexico!* la visione di Èjzenštejn traspare affascinata dalla complessa cultura popolare di quel paese che aveva potuto conoscere durante il suo soggiorno: dal dicembre 1930 al gennaio 1932, periodo nel quale ebbe modo di studiarne approfonditamente le tradizioni e le manifestazioni artistico-culturali ancor oggi molto rilevanti. Tra le immagini <sup>55</sup> del film che, verranno pubblicate sul numero 4 di “Sur” ci sono anche alcuni schizzi di Èjzenštejn ai quali non si fa però riferimento.

Nonostante alcune perplessità sul modo di trattare le immagini, la relazione tra Victoria Ocampo ed Èjzenštejn diventa abbastanza consolidata e i due resteranno in contatto nel tempo, mantenendo lo scambio epistolare iniziato nel 1931, sicuramente fino 1940:

“Cuando en 1940 vi “Alejandro Nevsky” medi aun mejor la magnitud de esta perdida. El film me pareció una rara obra maestra. Al salir del cine, a las doce de la noche, telegrafí a Eisenstein para felicitarlo. Como había perdido su dirección, me limite a poner: Moscú. El cable llego, naturalmente, porque fue respondido: “Encantado de su telegrama y de que mi “Alejandro Nevsky” le haya gustado”. Era un understatement. “Alejandro Nevsky” no me había gustado sino maravillado. Encargue a Roger Caillois que escribiera la nota para “Sur”[...]El título de la nota revelaba su contenido: “Arte y propaganda”. Caillois examinaba en ella los efectos de las “consignas” dictatoriales sobre las obra de arte [...]”<sup>56</sup>.

Questa citazione è tratta dall’articolo *Saludo a los dos Sergios*, scritto da Victoria Ocampo e pubblicato sulla rivista “Sur”, tre numeri prima rispetto all’uscita del numero monografico sull’Italia. Le osservazioni, hanno un tono informativo; evocano però la presenza geniale di Èjzenštejn e mantengono viva l’idea di un film sull’Argentina in forma di “poema documentario”. Dall’altra, si percepisce un tono più intimo in relazione alla loro amicizia e l’ammirazione per il lavoro del regista.

---

<sup>55</sup> Nella Quinta Serie dei Testimonios (1950-1957), Victoria Ocampo pubblicherà nuovamente alcune delle fotografie inviate da Èjzenštejn. Aggiungendo una piccola didascalia e specificando il nome del film, così come segnalerà che sono già state pubblicate da “Sur” nel 1931.

<sup>56</sup> V. Ocampo, *Testimonios, Quinta Serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1957, pp.70.

Sarà dopo la frustrante esperienza con Èjzenštejn che Victoria Ocampo inserisce il progetto cinematografico con De Sica e Zavattini. Resta in lei la consapevolezza di un uso estetico didattico del cinema.

“Lo que esta naciendo en Rusia como en Italia es una juventud nueva, una juventud moldeada en la exaltación. No conozco, no he visto la de URSS, que espero ver un día. He visto la de Italia.”<sup>57</sup>

#### 4.6 Il Paradigma Italiano.

Nell'immagine cinematografica di Victoria Ocampo entrano in gioco sia la consapevolezza del lavoro svolto da alcuni intellettuali, sia la conoscenza sui limiti dell'ambiente argentino 'il nuovo'; il “moderno” continua ad essere concepito come elemento straniero e perciò estraneo<sup>58</sup>. Il processo di rinnovamento culturale che si stava lentamente producendo andava assecondato. Alla ricerca di una svolta più che di una rottura, le nuove proposte, in qualche modo, non dovevano offrire la possibilità di essere rifiutate a priori. Nell'idea di ammorbidire possibili ragioni di conflitto, Ocampo identifica nel cinema italiano il veicolo estetico che meglio può adattarsi al contesto argentino mediante i simbolismi culturali.

Sono passati oltre venti anni dalle sue prime iniziative cinematografiche e dall'insuccesso con Èjzenštejn: in questo lungo periodo Victoria Ocampo ha maturato un suo progetto cinematografico. Mentre il cinema argentino non ha prodotto grandi risultati (come verrà evidenziato anche sulle pagine di “Sur”). Soltanto due film verranno valutati come “discreti”: *La Fuga* (1937) di Luis Saslavsky, per Borges e *La maestra de los obreros* (1942) di Alberto di Zavalía. In entrambi i casi, di positivo emergerà soltanto l'assenza della volgarità. Non si percepisce ancora un linguaggio proprio e autonomo, di

---

<sup>57</sup> V. Ocampo, *Domingos en Hyde Park*, Sur editorial, Buenos Aires, 1935, pp. 7.

<sup>58</sup> “[...]”Sur” non viene ben accolta a Buenos Aires. È la rivista degli stranieri, vien detto riguardo al suo cosmopolitismo. Victoria Ocampo dà fastidio in quanto donna e in quanto intellettuale.”, Odile Felgine, *Dialogo con Borges*, Archinto, Milano, 2003 (Traduzione Paolo Collo) pp- 11-30.

chiara valenza estetica e persiste, per quanto riguarda il cinema, una condizione di Eignoranza:

“Si a este ambiente de mala crianza colectiva y turbulenta [...] se le agrega la exhibicion de una película nacional del genere *Su noche de boda ¡pobres de nosotros!* Salimos del cine presa de una crisis de neurastenia [...] La carencia casi monstruosa de espíritu y de cultura que ese conjunto de manifestaciones revela nos hace temer que entre nosotros, mas que en otras partes, el nivel haya descendido de manera pavorosa”<sup>59</sup>

Così veniva percepita da “Sur” nel 1942 la situazione del cinema nazionale. Victoria Ocampo continua a occuparsi di cinema, rafforzando le sue convinzioni con l’esperienza maturata nel frattempo e con la coscienza di una situazione in divenire nel campo artistico. Ribadisce la necessità di consolidare quegli elementi che permettano un più ampio respiro alla cultura argentina.

L’idea del progetto cinematografico, su temi argentini, sarà ripreso negli anni Cinquanta da una Victoria Ocampo arricchita dall’esperienza, e ancora convinta dell’utilità sociale di questo film, laddove offra la possibilità di divulgare cultura e di comunicare i tratti di una propria identità.

Victoria Ocampo scopre un accattivante e sconosciuto Vittorio De Sica nel suo ruolo di attore. La sua sconfinata ammirazione verso l’italiano nasce dalla comicità intrinseca del personaggio rappresentato, dall’intelligenza raffinata che non scade mai in esagerazione. Ne ammira anche la sottigliezza psicologica che riesce a trasmettere nei piccoli gesti. Nel film *L'avventuriera del piano di sopra* (1941) la Ocampo scopre il legame che la collega al grande schermo italiano.

Il riconoscimento per il lavoro di De Sica e Zavattini è alla base della scoperta del neorealismo italiano. La sensibilità della Ocampo per il cinema, unito allo sforzo di valorizzare la contemporaneità, si rispecchia nella loro sapiente combinazione di realismo e fantasia in film come *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*. La comprensione dei meriti

---

<sup>59</sup> V. Ocampo, *La Maestría de los obreros, de Edmundo Amicis, en la pantalla*, “Sur”, 90, pp. 67-68.

cinematografici degli italiani segna l'inizio di un intenso scambio epistolare parzialmente pubblicato dalla stessa Ocampo<sup>60</sup>.

In *Ladri di biciclette* riconosce una serie di convenzioni espressive che il pubblico riesce ad apprendere e quindi a riconoscersi nella sequenza di immagini proposte. Attraverso il linguaggio emotivo di De Sica e Zavattini il film si presenta "familiare" allo spettatore, diventando la principale ragione del suo fascino. Si riconoscono segni e caratteristiche che possono consolidare un legame con il pubblico argentino

"¿Como puede usted ir al cine en estos tiempos?"-me dijo una señora que solo podía soportar las "vistas" excelentes. Con gran vergüenza tuve que reconocer que yo podía muy bien. E incluso que ese vice impuni había sido recompensado recientemente por un descubrimiento"<sup>61</sup>.

Da questa citazione emerge non solo la tensione della critica di gusto, probabilmente dovuta alla tetra situazione del cinema nazionale, ma anche quella di sostenuta fiducia come spettatrice verso il cinema da parte di Victoria Ocampo

A partire da queste premesse, "scopre" il cinema italiano affidando a Vittorio de Sica e Cesare Zavattini il compito di realizzare il progetto. Ancor più che in altre circostanze, in questo caso, Victoria Ocampo interviene nel ruolo di promotrice culturale e sceglie di fare da traduttrice di quello che definirà come "l'idioma delle immagini in movimento". La sua traduzione opera nell'ambito delle rappresentazioni visuali nel tentativo di rinnovare i segni della propria cultura; a questo scopo intende insegnare a leggere le immagini anche attraverso la nuova grammatica italiana.

Nel cinema italiano e in particolare nel lavoro di De Sica e Zavattini, Ocampo identifica i tratti di una nuova estetica dell'arte che attinga all'esperienza reale rendendola testimone del suo tempo. Su queste basi, il progetto cinematografico riprende grande rilevanza.

---

<sup>60</sup> E' necessario specificare che, dall'archivio epistolare di Victoria Ocampo in Buenos Aires, le prime lettere tra l'argentina, De Sica e Zavattini, risalgono a 1951 e sono rivelatrici del ruolo di promotrice culturale che Victoria Ocampo svolse durante la sua vita. Pubblica soltanto alcune lettere di De Sica, ma non quelle di Zavattini. La consultazione in archivio ha permesso di ricostruire l'intenzione di realizzare un film in Argentina. In corrispondenza con il numero monografico sul cinema, Victoria Ocampo pubblica due lettere di De Sica e tutte quelle di Sergej Ėjzenštejn. Allega al numero i due articoli precedentemente pubblicati in *Testimonios Quinta Serie* per ricordare il regista italiano recente scomparso.

<sup>61</sup> V. Ocampo, *Sì, sono*, "Testimonios. Quinta serie", Sur Editorial, Buenos Aires, 1957 pp. 126

“Pero en cuanto las películas italianas invadieron nuestras, descubrimos en ellas con fruición creciente y como una novedad, la atmosfera que nos es propia. Eran el reflejo fiel y vivo de nuestras costumbres buenas o malas, de nuestras modalidades, de nuestra manera de decir adiós o dar los buenos días, de nuestros ademanes e impulsos, de nuestras pequeñas miserias, de nuestras pobrezas, de nuestras risas, del modo de mirar los hombres a las mujeres, del modo de replicar las mujeres a ese mirar, de nuestros exabruptos y de nuestros enternecimientos, de nuestros rezongas y de nuestras expansiones”<sup>62</sup>.

#### 4.6. A *Ladri di biciclette*

A Buenos Aires i film arrivano dopo una lunga attesa, talvolta pesantemente tagliati o censurati (si tornera sul tema a proposito del film *Ludwig* di Luchino Visconti) e si proiettano a un pubblico medio. Per lo più in versione originale, questi film rimangono nelle sale per poco tempo, solitamente per un pubblico *porteño*, arrivando con difficoltà perfino a Mar del Plata, oggi sede del Festival Internazionale de Cine dal 1954.

Il cinema di De Sica e Zavattini rappresenta il nuovo approccio verso quella totalità artistica a cui ambiva Victoria Ocampo: aspetti tecnici stilistici uniti dal racconto cinematografico in un linguaggio accessibile a tutti i sensi e a tutti i tipi di pubblico.

La dicotomia tra film e divertimento, condiviso dalla critica ufficiale insieme ai gestori delle sale, si rifletteva anche in coloro che consideravano i film come un gesto artistico-pedagogico, capace di educare la sensibilità della mente. Il neorealismo verrà percepito da una parte come espressione di un forte impegno sociale, dall'altra come ricerca di un accurato linguaggio visivo, entrambe caratteristiche che interessano a Victoria Ocampo: cinema di qualità che si poteva realizzare con pochi mezzi pur senza trascurare la qualità artistica. In altre parole De Sica e Zavattini sono in grado di presentare in modo poetico, il dramma implicito negli eventi quotidiani. Nello specifico, *Ladri di biciclette* punta sulle scoperte quotidiane, su quella dimensione dell'inspiegabile, sul trovare finalmente un lavoro, sulla solidarietà dimenticata e forse, nel caso argentino, nel riconoscere in quella “vertigine orizzontale” caratteristica del Rio de La Plata e della Pampa la propria bellezza.

---

<sup>62</sup> V. Ocampo, *op. cit.*, pp. 127.

Inteso il cinema come un'arte e oltre al divertimento, Cesare Zavattini<sup>63</sup> scrive alla sua "illustre amica":

"[...] ci sono gloriosi precedenti nella letteratura ma il cinema può portare a delle concretezze, quindi a delle influenze sociali immediate che il libro ha invece diffuso tra le caste"<sup>64</sup>.

La funzione pedagogica associata all'oggetto filmico è un'idea che Victoria Ocampo condivide con Zavattini e che la porterà nel 1951 a Roma per incontrare personalmente De Sica e definire gli aspetti della possibilità di realizzare, assieme a Zavattini, un film in Argentina:

"Ni al principio hubo en la conversación esa tirantez que suele congelar a personas que se hablan por primera vez. Conversamos como si ya nos hubiésemos conocido. En mi caso hay algo de eso, pues lo habré visto unas 20 veces (en la pantalla)"<sup>65</sup>.

Da novembre, i successivi incontri tra l'Ocampo e De Sica si svolgeranno a Cinecittà. Nell'articolo *De Sica (cartas de Roma)* pubblicato nell'allegato del numero monografico sul cinema 334-335 del gennaio-dicembre 1974 e precedentemente nella *Quinta Serie* dell'opera *Testimonios*, l'incontro viene dettagliato minuziosamente <sup>66</sup>.

Vi sono poi dettagli più specifici sulla collaborazione per la realizzazione del film; sulle questioni contrattuali, sul soggetto della sceneggiatura<sup>67</sup> e sui necessari; questi aspetti

---

<sup>63</sup> Il carteggio complessivo (1951-1962) tra Cesare Zavattini e Victoria Ocampo rivela la passione per il cinema e gli aspetti tecnici che erano alla base del progetto cinematografico in Argentina.

<sup>64</sup> Lettera di Cesare Zavattini a Victoria Ocampo, Roma, 20 luglio, 1962, pp.1, 1962

<sup>65</sup> V. Ocampo, *De Sica (Cartas de Roma)*, "Testimonios Quinta Serie", Sur Editorial, Buenos Aires, 1957, pp. 131.

<sup>66</sup> "Roma, noviembre...1951.

De Sica vino a las seis. Primera vez que lo veía en carne y hueso. Es el De Sica de "Si, sono", el de "La aventurera" (mi primer encuentro con él en la pantalla). Un poco menos joven. Bastante pelo gris en las sienas. Y esa soltura en el andar, en el moverse, tan peculiar en los italianos [...] Ni al principio hubo en la conversación esa tirantez que suele congelar a las personas que se hablan por primera vez. Conversamos como si ya nos hubiésemos conocido. En mi caso hay algo de eso, pues lo habré visto unas veinte veces (en la pantalla). Pero él no. Hablamos de todo un poco (cine desde luego), problemas sociales (la desocupación en Italia), puntos de contacto entre su país y el mio, proyectos [...]". V. Ocampo, *op.cit.*, pp. 131.

<sup>67</sup> Victoria Ocampo aveva diverse ipotesi che poi suggerì allo stesso Zavattini. Interessata inizialmente a filmare un documentario su *La Pampa Argentina*, gli avvenimenti storici la portarono anche a immaginare un film sui dittatori; una sorta di film di denuncia che si accordava anche con gli interessi di Zavattini.

compongono invece il tema ricorrente nella corrispondenza tra De Sica e Victoria Ocampo, su “l’avventura argentina”, come la chiamava Zavattini.

Lo scambio epistolare descrive, e al contempo costruisce, la relazione che ben presto diventerà una lunga amicizia tra Victoria Ocampo e Cesare Zavattini. Sebbene si parlasse di una ferrea volontà e di un interesse nella messa in opera del progetto da parte dagli italiani, i tempi di realizzazione non riusciranno ad adattarsi agli impegni professionali già in corso. La consultazione delle lettere originali permette di mettere in relazione con un periodo di attività particolarmente intenso in cui si completano film come *Italia mia*, *L’oro di Napoli*<sup>68</sup>. Ad esempio, dopo la prima di *Umberto D.* a Bologna, devono viaggiare a New York per ricevere il premio della critica americana<sup>69</sup>. Gli impegni precedono un film a Monte Carlo con Marlene Dietrich<sup>70</sup> e altri successivi. Nel frattempo l’iniziativa nata nel 1951 sarà posticipata ad un lontano 1957:

“E quando in Argentina? Proprio non lo so? Ho parlato con De Sica e devo dire che non è molto facile strappargli delle date precise, a causa dei suoi numerosissimi contratti come attore che sono un vero ginepraio. A me pare che, in ogni caso, Lei debba ottenere da De Sica un impegno esatto, direi legale, magari molto avanti nel tempo, in modo che lui possa prendere tempestivamente le sue misure”<sup>71</sup>.

Nel frattempo, (1953) Victoria Ocampo aveva esposto il suo progetto cinematografico con l’Italia alla “Comisión de Cultura Argentina”. Il contesto politico è quello del governo peronista nella fase di maggior controllo politico-ideologico<sup>72</sup>, che

---

<sup>68</sup> Lettera di Vittorio de Sica a Victoria Ocampo, Roma, 24 settembre, 1956.

<sup>69</sup> Lettera di Cesare Zavattini a Victoria Ocampo, Roma, 14 gennaio, 1952.

<sup>70</sup> Lettera di Vittorio de Sica a Victoria Ocampo, Montecarlo, 30 maggio, 1956.

<sup>71</sup> Lettera di Cesare Zavattini a Victoria Ocampo, Salsomaggiore, 4 ottobre, 1956

<sup>72</sup> “Solo comprendi la angustia de Fondane, rispetto a esas cartas, cuando años después, durante la dictadura de Perón, empezaron a registrar mi casa y leer mis papeles. Tenia y tengo cartas a las que doy mas valor que a todos los bienes terrenales. Viajaron en valijas de casa de unos amigos a casa de otros amigos durante temporadas enteras. La idea de que nuestra Gestapo pudiera manosearlas me enfermaba”. V. Ocampo, “*Así se escribe la historia... (Según Gheorghiu)*”, “Testimonios Sexta serie”, Sur Editorial, Buenos Aires, 1963, pp. 253.

restringeva le libertà intellettuali<sup>73</sup>. L'allora presidente del comitato culturale<sup>74</sup>, presumibilmente Belisario Gache Piran, non condivideva la linea estetica del film *Umberto D.*, qualificandolo di esecrabile<sup>75</sup>. Alla fine rifiuta la proposta di una collaborazione con l'Italia<sup>76</sup>.

#### 4.6.B *Stromboli*

Dimostrando la sua sincera ammirazione per il cinema italiano, più che uno specifico regista, Victoria Ocampo si rivolge anche a Roberto Rossellini, mettendo così in risalto un altro aspetto legato alle problematiche del cinema in Argentina:

“[...] A nosotros nos llegan las películas con tanto atraso que en el ínterin, Ingrid Bergman ha tenido tiempo de darle a Rossellini tres niños. Cierito que dos vinieron pisando los talones”<sup>77</sup>.

In questa citazione tratta dal numero 223 di luglio-agosto 1953, Victoria Ocampo condivide l'esperienza estetica del film *Stromboli (Terra di Dio)* (1950) arrivata a Buenos Aires tre anni dopo. La recensione è arricchita da osservazioni personali rivolte, in questo caso, ad un pubblico cui sente di dovere svelare tutti i misteri dell'opera e di fornirgli le chiavi di lettura. Qui, intende mostrare che all'interno della concezione artistica del film

---

<sup>73</sup> Si tenga presente che, ad esempio in architettura, era stato creato nel 1948 un *Comitato estetico* che sancirà la legittimazione stilistica delle proposte architettoniche per la conseguente approvazione del progetto.

<sup>74</sup> Il riferimento alla filmografia di Rossellini accennato da Paz Leston permette di capire la predisposizione politica verso la cultura parlando del film *Stromboli*: “[...] La película se estrenó rodeada de una polémica porque en un principio el gobierno peronista había impedido su exhibición, y después, se decía que le habían hecho algunos cortes”, E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Libriaia, Buenos Aires, 2015, pp.67.

<sup>75</sup> M. E. Vazquez, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, Editorial Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2010. pp.130.

<sup>76</sup> Durante il governo del generale Juan Domingo Perón si istaura come potere persuasivo la dicotomia "nacionalismo" e "antinacionalismo", utilizzando fortemente i mezzi di comunicazione, specialmente i giornali e la radio, per appiattare anche il dibattito estetico, legittimando le linee che esaltavano la felicità delle fasce operaie e le situazioni locali. È il momento di ascesa della pittura di Berni e della censura dell'opera di Pettoruti dovuta alla sua dose di "antiprovincialismo". Intanto il governo gestiva gli inviti agli artisti per partecipare alle mostre internazionali e vietava il transito internazionale delle opere d'arte. Per un inquadramento generale si vedano le testimonianze nell'autobiografia del pittore Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*.

<sup>77</sup> V. Ocampo, *Escala en Stromboli*, “Sur”, 223, pp.163.

deve esserci anche spazio per la comprensione di certi aspetti talvolta fuori contesto, perché il cinema in quanto arte, se non è focalizzato soltanto allo scopo commerciale, è anche divertimento. Così il suo approccio maturerà nel tempo perdendo una certa rigidità nel giudicare l'opera. Questo genere di indulgenza non è presente ad esempio quando si abborderanno temi più specificatamente letterari, come ad esempio, le sceneggiature tratte dai libri.

Consapevole delle difficoltà di un percorso da svolgere per affermare anche in Argentina l'artisticità del cinema, Victoria Ocampo esprimerà giudizi moderati di fronte a prodotti che dovranno essere rivolti alla grande massa di spettatori. Nel film *Stromboli (Terra di Dio)* si evidenzia questo nuovo tentativo di avvicinare lo spettatore medio al cinema di qualità. Tale è l'impatto del film, che Victoria Ocampo decide di addentrarsi in descrizione dettagliata della natura "stromboliana" e dei particolari dell'isola. Emerge anche da qui il suo bisogno di totalità, di andare oltre le forme del linguaggio così da integrare alle immagini, forma e contenuto assumendo una struttura a se stante.

Nella recensione su *Stromboli* prova ad arricchire il racconto di alcuni particolari così come a svelare eventuali, però tollerabili, mancanze. Si può apprezzare nel suo saggio lo sforzo di decodificare atteggiamenti e inquadrature, che offrono così una vera e propria 'traduzione' necessaria per poter assimilare e comprendere la grammatica del regista.

"Stromboli. Isla de Italia, archipiélago o de las Lipari [...] las erupciones del volcán de esa isla son muy vistosas, pero no ofrecen peligro alguno [...] La historia es sencilla. Una mujer joven, linda, seductora [...] se encuentra debido a los imprevistos de la guerra, en un campo de concentración italiano [...]. El soldado italiano que la ha visto a través del alambre de púa y se ha enamorado de ella [...] El se ofrece como marido y le propone a la novia llevarla a vivir a una isla del mar Tirreno."<sup>78</sup>

Con questa descrizione Victoria Ocampo comincia a immaginare l'isola di Stromboli attraverso gli elementi filmici. Successivamente, trova conferma della sua percezione intervistando la domestica stromboliana di una sua conoscente, analizza minuziosamente l'ambiente dell'isola, fino ad appropriarsene. Solo così è possibile

---

<sup>78</sup> V. Ocampo, *op.cit.*, pp. 161

esprimersi in modo appropriato su di un film istruendo il pubblico non soltanto sul contenuto cinematografico, ma anche sul necessario lavoro preliminare-

“Le había oído decir a una amiga que su casera era parienta del Jose Barnau mencionado en la película. Quise conversar con ella para ver si la estromboliense de carne y hueso se parecía a las de Rossellini.”<sup>79</sup>

A questo punto, gli elementi del film si sono liberati della interpretazione e si sono spostati nella traduzione dell'immagine mediante la coerenza dei tratti culturali che sono propri (strombolici). Victoria Ocampo finalmente può focalizzarsi su quello che le interessa come critica:

“Cierto que la vista es hermosa. El mar, el volcán, las rocas. Las rocas, el volcán, el mar. Sublime paisaje. Pero ¡Ay! no se vive de bellezas panorámicas.”<sup>80</sup>

Nel saggio sul film di Rossellini si può apprezzar un tono che sembra voler dire che c'è bellezza ovunque ci sia identità e consapevolezza estetica. Sebbene Victoria Ocampo sceglie una descrizione non esaustiva del film, ugualmente occorre la comprensione di tutti i suoi elementi o una motivazione sequenziale di essi.

#### 4.7 Il monografico sul cinema in “Sur”

La centralità del cinema italiano non è affermata nel solo numero 225 del dicembre del 1953. Victoria Ocampo, dedica al cinema di De Sica e Rossellini un ampio spazio anche nella *Quinta Serie* di *Testimonios* (1950-1957) e poi nella *Novena Serie*, a Visconti (1971-1974). Tuttavia nel numero 334/335 del 1974 “Sur” tratta il cinema italiano in modo singolare.

Il numero omaggio “Sur-Cinema” è composto da un riepilogo dei *corrispondenti* seguita da una pagina di accenni-che anticipa le lettere di seguito pubblicate. Vi è poi la

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp.164

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp.165

prefazione di Victoria Ocampo *Al lector*; una nota intitolata *Advertencia* di Carlos Alberto Burone, curatore del numero precede la serie di saggi che compongono il volume. Infine vi è un breve allegato dedicato a Vittorio de Sica scomparso due mesi prima.

Il riepilogo dei corrispondenti include i nomi e le lettere che a seguito verranno pubblicate. Sono incluse tutte le lettere originali di Èjzenštejn in francese, tradotte in spagnolo e presentate in ordine cronologico. Poi, una lettera di Louis Malle in francese tradotta allo spagnolo, e infine due lettere di Vittorio de Sica, tradotte: si tratta delle due ultime. Nemmeno un cenno agli altri tre precedenti. Al riepilogo segue una nota dell'Ocampo nella quale spiega la sua relazione con i corrispondenti e la loro volontà di eseguire il progetto da lei proposto, tuttavia incompiuto ipotizzando motivi economici. Con Malle condivide la frustrazione per i progetti non realizzati.

Forse uno degli aspetti più originali di questo numero è la pubblicazione per la prima volta delle lettere che le scrissero Èjzenštejn (le traduzioni erano già state pubblicate nella autobiografia) e De Sica. Per quanto prive di qualsiasi commento o analisi, funzionano come testimonianze del possibile ruolo di questi registi nel progetto cinematografico di Victoria Ocampo. Le lettere evidenziano sensibilità e originalità nella scelta dei due registi, accomunati da affinità estetiche in relazione al cinema come arte. Nel progetto di Victoria Ocampo, entrambi avrebbero potuto stimolare il panorama argentino-gettando le basi di un linguaggio estetico nazionale.

Alla pubblicazione delle lettere segue la prefazione di Victoria Ocampo *Al lector* nella quale sottolinea la necessità di pubblicare una retrospettiva sul cinema. Richiama in quella occasione le circostanze che non hanno permesso di realizzare un film prima con Èjzenštejn e poi con De Sica. La prefazione si conclude confermando l'ammirazione verso il cinema italiano con un saluto particolare a Luchino Visconti:

“Quiero recordar igualmente al incomparable Luchino Visconti. Su ultimo trabajo, Ludwig, lamentablemente cortado y exhibido muy poco tiempo en Buenos Aires (a Mar del Plata no llegó), hubiese merecido otra suerte por su belleza que “entrava per l’udire e per lo viso” (para citar su compatriota Dante)”<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> V. Ocampo *Al lector*; “Sur-Cine”, 334-335, pp.2.

La nota intitolata *Advertencia*, introduce la serie di saggi selezionati avanzando una premessa:

“Las notas que integran esta Antología fueron seleccionadas de acuerdo a la significación de sus autores y de los temas tratados. De esos autores solo unos pocos han ejercido o ejercen, la crítica cinematográfica; el resto se acerca al cine de manera circunstancial, mas o menos profunda, mas o menos apasionada, un acercamiento cuyo registro a través de las páginas de SUR aparece como un fascinante testimonio de quienes, más allá de su condición de espectadores y con la agudeza y sabiduría que los ha vinculado a la creación intelectual y artística, vieron en la pantalla uno de los fenómenos culturales mas notables de este siglo”<sup>82</sup>.

La citazione sopra riportata, appartiene al giornalista Carlos Burone curatore dei testi raccolti cronologicamente nel numero monografico di “Sur” pubblicati.

Il testo prende in considerazione la realtà in cui si è prodotto il materiale e come il cambiamento da spettatore passivo a critico attivo possa essere possibile soltanto per il contributo di una minoranza intellettuale. In secondo luogo, testimonia dell’intenso processo di transizione e modernizzazione culturale in atto a Buenos Aires, che tende sempre più a dare rilevanza alla creazione artistica se seguita da uno spessore intellettuale<sup>83</sup>.

Per quanto si possa definire breve la raccolta dedicata al cinema, questo numero doppio funge da elemento di congiunzione tra il mondo ideale, quasi fittizio del cinema rappresentato dalla teorizzazione, e il la realtà del contesto culturale argentino con cui occorre confrontarsi. Riprendendo i ripetuti tentativi di Victoria Ocampo per realizzare un film argentino<sup>84</sup> si mette in evidenza l’intento di superare il appunto questo limite tra fittizio e reale, tra spettatore e regista, tra cultura e memoria. I testi seguono l’ordine cronologico spaziando dalle recensioni sui film a saggi di respiro più teorico. La raccolta include *El cinema en el atolladero*, ovvero la prima pubblicazione dedicata da “Sur” al cinema nel numero uno della rivista. Scritto dal filosofo rumeno Benjamin Fondane, il

---

<sup>82</sup> C. Burrone, *Advertencia*, “Sur Cine”, pp. 3.

<sup>83</sup> Nella produzione nazionale emerge il film *La maestra de los obreros* (1942) per l'utilizzo della musica per ricreare l'atmosfera, in cui Julian Bautista e Delia Garcés offrono buone interpretazioni.

<sup>84</sup> “Mientras veía el “Hombre de Aran” me acordaba de ese episodio y volvía a pensar en el film con que tanto a menudo sueño todavía y que nadie entre nosotros parece pensar en hacer, y es sin embargo la película que hay que hacer”. V. Ocampo, *A proposito del hombre de Aran*, “Sur”, 10, pp. 9.

saggio affronta una profonda riflessione sulla nuova dimensione che potrebbe acquistare il cinema dal momento in cui si trova a sincronizzare la parola con l'immagine.

Dopo il saggio di Fondane nel terzo numero della rivista, compare l'articolo intitolato *Films* scritto da Borges, il quale frequentemente si occuperà di cinema con certa causticità nelle sue recensioni. Il tono dell'articolo non è orientato al saggio bensì alla classificazione critica, aggiungendo riferimenti didascalici alla fine di ogni nota<sup>85</sup>. Poi, compare il già commentato saggio dell'Ocampo sul documentario antropologico di Robert Flaherty, pubblicato nel numero 10, *A proposito de El Hombre de Aran*. La selezione degli articoli pubblicati é concepita da una parte, per rinforzare l'indirizzo estetico di "Sur", dall'altra per fornire base teoriche al nascente cinema nazionale. Nella selezione dei saggi, in totale 23<sup>86</sup>, ci sono anche le collaborazioni di Maria Rosa Olivier e Julio Cortazar. tuttavia, forse quello più rilevante è la trattazione di Èjzenštejn *Palabra e imagen*, pubblicato del numero 106 di agosto 1943.

L'intervista di Burrone a Jorge Luis Borges conclude questo volume monografico. Le sue parole condensano le pretese di un determinato credo estetico citate dai precedenti anni della rivista. Infine, la raccolta ha la particolarità di coincidere con la morte del regista italiano Vittorio De Sica, motivo per cui si pubblica assieme al volume un piccolo allegato:

---

<sup>85</sup> Successivamente, cogliendo la richiesta di Victoria Ocampo, Borges si occuperà spesso di cinema e nei suoi articoli traspariranno le sue preferenze personali e le proprie interpretazioni sull'argomento cinematografico, orientandosi sul linguaggio dell'immagine come frontiera narrativa, linea che sarà successivamente rintracciabile nell'opera dello scrittore. Il creatore di *Funes el memorioso* che occuperà periodicamente, anche se non in esclusiva, le pagine di "Sur" con rassegne e commenti dei film presenti nelle sale, perlopiù nella sezione "Notas".

<sup>86</sup> V. Ocampo: *Al lector, A propósito de 'El hombre de Aran', 'Henry V' y Laurence Olivier, El 'Hamlet' de Laurence Olivier*; C. A. Burrone: *Advertencia, Conversación con Borges*; B. Fondane: *El cinema en el atolladero*; J.L. Borges: *Films, El bosque petrificado, Un film abrumador*; R. Caillois: *Arte y propaganda, El gran dictador*; H. Alsina Thevenet: *Seis destinos*; S. Èjzenštejn: *Palabra e imagen*; F. Ayala: *Nueva indagación de las condiciones del arte cinematográfico*; A. Malraux: *Esbozo de una psicología del cinematógrafo*; P. Canto: *Sobre una película francesa: 'Los visitantes de la-noche'*; M. R. Oliver: *Una película mejicana*; J. Corffiar: *Los olvidados*; E. Anderson Imbert: *Kafka en el cine*; A. Gonzalez: *Saludo a John Ford*; E. Pezzoni: *Las puertas del infierno*; M. Victoria: *El cine y la cultura 'Kitsch'*; B. H. Liddell Hart: *El estreno de 'Lawrence de Arabia'*; A. W. Lawrence: *Ficción y realidad, C. A. Lejeune: Shakespeare en la pantalla*.

“En recuerdo de Vittorio de Sica, cuya muerte ha coincidido con la aparición de este numero de “sur” dedicado al cine, se publican en sede separa los dos siguientes artículos, testimonio de mi admiración desde la prima hora”<sup>87</sup>.

Le due note pubblicate precedentemente nella Quinta Serie di “Testimonios”, mettono in evidenza entrambe le qualità che opportunamente Victoria Ocampo ha segnalato nelle sue recensioni: la recitazione e la direzione. Così, nella pubblicazione di *Si, sono (Vittorio De Sica)* e *De Sica (Cartas de Roma)* la Ocampo ribadisce il percorso con cui si è avvicinata al cinema da fedele spettatrice a critica erudita; con questo gesto rimarca l’ammirazione da lei maturata non solo verso il lavoro di regista ma anche della persona.

Ora, scomparso De Sica, a confermare il ruolo privilegiato del cinema italiano, c’è Luchino Visconti con *Ludwig*, a cui dedica profumati complimenti. Tuttavia il film di Visconti non compare nel volume “Sur-Cine” come saggio, però viene specificamente menzionato nella prefazione.

#### 4.8 “Ludwig”: evocazione e bilancio.

Ormai settantenne e dedita all’introspezione, Victoria Ocampo non abbandona l’ammirazione verso il cinema e tanto meno il suo progetto cinematografico. Nel 1973 scrive la recensione di *Ludwig* (1973), di Visconti, e verso il quale, aveva orientato la sua scelta per la continuazione del progetto. Anticipato da Paz Leston, il soggetto ora si orienta al suo passato familiare, concentrandosi sul femminicidio di Felicitas Guerrero de Álzaga<sup>88</sup>, uccisa da Enrique Ocampo, prozio della scrittrice. Una tematica su cui oggi si concentra l’interesse delle fasce sociali più critiche, conferma la capacità della Ocampo di guardare oltre il suo tempo. Sulla trasposizione cinematografica di questo drammatico

---

<sup>87</sup> V. Ocampo, ‘*Allegato*’, “Sur-Cine”, 334-335, s.n.

<sup>88</sup> Felicia Antonia Guadalupe Guerrero y Cueto, alias Felicitas Guerrero (Buenos Aires 1846-1872) era una giovane donna di ricca famiglia, considerata ai suoi tempi come la “mujer más bella de la República Argentina”. Per mandato familiare a 18 anni, ha dovuto sposare il cinquantenne Martín Gregorio de Álzaga y Pérez Llorente. Dopo 2 figli, il matrimonio dura soltanto 7 anni. E Felicitas Guerrero diventata vedova, convertendosi nella donna più apprezzata per la sua bellezza e fortuna. Tra i diversi corteggiatori, c’era il prozio di Victoria Ocampo, ma Felicitas Guerrero voleva soltanto la sua amicizia e aveva deciso di sposare Samuel Sáenz Valiente, generando l’ira di Enrique Ocampo Regueira che la uccise premeditadamente a colpi di pistola per questa decisione.

evento, abbozzò alcune ipotesi, e confermando la fiducia al cinema italiano, suggerì il progetto a Luchino Visconti:

“[...] se le ocurrió que el director ideal, dada la época en que ocurrieron los hechos, sería Luchino Visconti. Le escribió a este una carta para que Mons. Eugenio Guasta se la hiciera llegar. Pero ya era tarde: Visconti estaba gravemente enfermo”<sup>89</sup>.

La scelta di Visconti non si spiegherebbe senza Ludwig e Ludwig, non si spiegherebbe se Victoria Ocampo non continuasse a vedere nel cinema italiano oltre ad un modello, un'immagine speculare. In questo caso non tanto dell' Argentina, ma delle proprie vicende personali.

Quando scrive *Ludwig* commentando il film di Visconti, Victoria Ocampo osserva acutamente la coerenza tra il film e l'adattamento cinematografico–riuscendo ad isolare gli elementi scenici; si veda la verosimiglianza tra la recitante e il proprio ruolo, la relazione tra il segno e il significante (stando alle parole scritte da Roland Barthes nel 1989), l'osservazione raffinata è tendenzialmente orientata a tutelare la totalità dell'oggetto stesso in questa 'traduzione creativa' della realtà, lontanamente ipotizzata con Leo Ferrero. Tuttavia, come anticipato da Paz Leston, Victoria Ocampo si identifica nel mecenate e sovrappone al racconto del film il proprio vissuto.

Ma non è solo, mediante *Ludwig* che Victoria Ocampo si confessa. La recensione del film si declina in testimonianza e mette in termini estetici il dramma “quotidiano” della sua opera di promotrice culturale.

Da quanto commenta in *Testimonios. Novena serie*, vede il film di Visconti al meno due volte, la prima all'estero:

“llegué a Bayreuth por casualidad. De paso por Paris, no pensaba en Wagner ni habia en esa capital ocasión de oírlo. Pero fui a ver *un Visconti*. El film empieza con un acorde wagneriano que me tomo desprevenida. Se me clavo con el dardo del Bernini en el corazón de Santa Teresa (salvando las distancias y la materia). Me transporto a otros parajes de mi vida, con ese instantáneo traslado a través del tiempo propio de la música y de los olores. Además el film era *viscontiosamente* perfecto y su

---

<sup>89</sup> E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Libraia, Buenos Aires, 2015, pp. 106.

tema remachaba recuerdo sobre recuerdo de modo que no podían aflojarse ni cuando me levante para salir del cine [...]”<sup>90</sup>.

All’interno della precedente citazione ci sono diverse dichiarazioni. In primo luogo c’è il chiaro riconoscimento del cinema come arte: il film è “un visconti”. Poi c’è lo sguardo del regista che costruisce tra musica e immagine la totalità “visconstanamente perfecta” alla quale Victoria Ocampo faceva solitamente riferimento. Per ultimo cita le proprie immagini interne: “la vertigine orizzontale” dei ricordi, legati magari alle “divergencias” con Borges, per evocare la più evidente:

“A Borges le llevo una ventaja: lo conozco. La reciproca es improbable. Lo admiro. La reciproca es impensable”<sup>91</sup>.

Analizzando *Ludwig*, lei riprende consapevolmente il suo ruolo di mecenate; i suoi progetti incompiuti, le sconfitte annunciate che sotto il nome di *Titania* preludono al suo atteggiamento, ancora nel secondo fascicolo della sua autobiografia. Non è che i ricordi si accumulino, è sempre lo stesso che si ripete di fronte all’ignoranza e all’indifferenza:

“Hacia 1930 traje a la Argentina el primer cortometraje de Buñuel y otro de Man Ray (el celebre fotografo). En esos meses me encontré con Eisenstein en Nueva York. Partí a para Hollywood (contratado para *An american tragedy*), sin esperanzas de entenderse con sus colegas norteamericanos. Le propuse que me telegrafara si se confirman sus presentimientos. Tal vez, le dije, pudiera yo organizar algo en Buenos Aires. Al mes llevo el telegrama. Abandonaba Hollywood y estaba dispuesto a venir con su cameraman. Removi cielo y tierra (como tantas veces me ha pasado) inutilmente. Nadie se entusiasma con el proyecto y menos con arriesgar los fondos necesarios (yo no disponía de ellos). Guardo las cartas de Eisenstein. Quedan como documentos. Así perdimos la ocasión de que nuestro cine recibiera la enseñanza de un gran maestro (tardamente reconocido y admirado aquí). Lo invitaron a México.

Con estos antecedentes, ¿es verosímil que a mí no me interesen las notas sobre cine?”<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> V. Ocampo, *De Bayreuth a Neuschwanstein*, “Testimonios. Novena serie”, Sur editorial, Buenos Aires, 1975, pp. 102.

<sup>91</sup> V. Ocampo, *Borges*, “Testimonios. Novena serie”, Sur editorial, Buenos Aires, 1975, pp. 75.

<sup>92</sup> V. Ocampo, *Fe de erratas*, “Testimonios. Novena serie”, Sur editorial, Buenos Aires, 1975, pp. 244.

Nel film di Visconti, oltre ai pregi visivi ampiamente commentati, sottolinea l'interpretazione di tutti gli attori e in particolare di Hemult Berger, assieme alla musica che accompagna lo sviluppo e la distorsione della vita del protagonista immerso nello splendore visuale dei castelli e degli arredamenti fastosi. La recensione di Victoria Ocampo va oltre:

“No podemos impedirnos de repetir este amargo lugar común al ver a Ludwig convertido en la ruina de si mismo”<sup>93</sup>.

Victoria Ocampo, aveva consumato praticamente tutta la sua fortuna, un patrimonio costituito dell'eredità di due zie, del marito e della propria famiglia quasi interamente per mantenere in vita “*Sur*”; per finanziarne la pubblicazione, le traduzioni, le annesse-conferenze e opere di architettura. Nel 1973; insieme a *Ludwig* ci sarà la donazione all'UNESCO per continuare a promuovere la ricerca in ambito artistico.

“No solo tuvo Ludwig la intuición inmediata de quien era Wagner , cuando el publico lo rechazaba. Tuvo la intuición de quien era Bismarck. Y Bismarck quedaba fuera del campo de sus preferencias [...]”<sup>94</sup>.

Questa citazione ci riporta ai suoi diversi tentavi di pubblicare Borges all'estero, fino trovare il consenso dello scrittore francese Roger Caillois, amico di Victoria Ocampo; accetterà di tradurlo in francese aprendogli in questo modo le porte dell'Europa. Poi, Borges verrà introdotto anche in Nordamerica.

“[...] Recuerdo la indiferencia con que me escucharon los directores de las mejores revistas literarias norteamericanas cuando les recomendé a Borges y les aconsejé que lo tradujeran. De eso hace ya la friolera de treinta y pico de años [...]”<sup>95</sup>

*Ludwig* sembra percorrere la storia di Victoria Ocampo come mecenate. Deliberatamente si fa riferimento a Borges per la continuità della loro amicizia, per le origini

---

<sup>93</sup> V. Ocampo, *Ludwig*, “Testimonios. Novena serie”, Sur editorial, Buenos Aires, 1975, pp. 92.

<sup>94</sup> V. Ocampo, *Ludwig*, op.cit., pp. 95.

<sup>95</sup> V. Ocampo, *Vida de la revista “Sur”. 35 años de una labor*, “Sur”, 303-305, pp. 20

e le aspettative culturali che condividevano anche se da posizioni diverse. Tutto ciò non ha mai offuscato la fiducia di Ocampo per l'opera di Borges.

“Hubieran debido advertirle al monarca mecenas (como a todos los mecenas en general) que lo esperaban: el desconocimiento, la ingratitud, el descariño, la injusticia. Le hubieran dolido menos las puñaladas. Ludwig no sospechaba nada de sos cuando lo coronaron, y era muy vulnerable. Esa fué su locura”<sup>96</sup>.

L'osservazione sembra racchiudere l'evocazione della propria realtà. E' possibile che la dimensione visuale di Visconti, vero creatore contemporaneo nell'arte “dell'utilizzo della macchina da presa”<sup>97</sup>, permetta a Victoria Ocampo di connettersi con un'altra dimensione del film che va oltre la sceneggiatura.

Per Victoria Ocampo, l'importanza di *Ludwig* non risiede tanto nella sua magnificenza filmica quanto nella sua funzione di mediatore emotivo tra lei stessa e il cinema italiano di cui di Visconti costituirà un punto di riferimento obbligato. Dopo la recensione del film, con il testo intitolato *Ludwig*, descriverà il primo contatto con quest'opera nel saggio *De Bayreuth a Neuschwanstein*, poi nel numero monografico “Sur-Cine” e per ultimo, nel discorso tenuto presso l'Istituto Italiano di Cultura e l'Associazione Dante Alighieri dopo la scomparsa di Luchino Visconti.

Victoria Ocampo adesso ha 86 anni, è ammalata, molto deperita e non esce di casa: tuttavia non rinuncia ai suoi impegni culturali e a formulare un sentito omaggio a Visconti. Scrive un discorso, letto da Carlos Burrone, in cui ne ripercorre tutte le qualità del regista, riprendendo ancora la sua visione su Ludwig e chiarendo tuttavia che la sua preferenza per questo film si fonda “in un'altra dimensione”:

“[...] Ludwig ha sido un filme poco entendido o de relativo éxito, creo. Para mi, es la mas conmovedora de las creaciones de Visconti. ¿Porque? Porque Visconti era bajo ciertos aspectos Ludwig. Uno construía castillos, el otro películas con su mayor esplendor [...] Los dos, cada cual a su

---

<sup>96</sup> V. Ocampo, *De Bayreuth a Neuschwanstein*, “Testimonios. Novena serie”, Sur Editorial, 1975, pp. 104.

<sup>97</sup> Quando Victoria Ocampo parla di “un Visconti”, allude alla capacità del regista di “creare” con uno strumento tecnico, generando nei suoi film tutte le qualità di un'opera d'arte.

manera, eran mecenas y como mecenas recibieron, a cambio de su generosidad, la habitual dosis de ingratitud que parece obedecer a una ley incommovible [...]»<sup>98</sup>.

Non sarebbe eccessivo leggere in tale confronto una proiezione di se stessa: se il vero Ludwig costruiva castelli e Visconti film, la fondatrice di “Sur”, costruisce ponti, in un ambiente inospitale, per mediare tra le diverse culture attraverso l’arte.

Nella profonda fiducia della relazione con cinema italiano, se l’estetica dell’arte proveniva di una esperienza quotidiana, Victoria Ocampo si rende testimone del suo tempo intravedendo nell’opera di Visconti la possibilità di usare il cinema come veicolo di promozione culturale e di comunicazione sociale. In più *Ludwig* ha offerto la possibilità di raccontare la propria vicenda personale con le sue aspettative e le sue disillusioni.

---

<sup>98</sup> V. Ocampo, *Visconti, Décima serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1977, pp. 240.

## Biografia di Victoria Ocampo

### Nascita e ambiente familiare

Ramona Victoria Epifanía Rufina Ocampo Aguirre nasce il 7 aprile 1890 a Buenos Aires, in Argentina, da genitori di origini preminentemente spagnole. Ramona Aguirre, la madre ha inoltre ascendenze indigeni-guaraní. Detta “La Morena”, è la terza di otto figli; la sua casa diviene successivamente la sede di “La Sociedad Argentina de Escritores”. Il padre, Manuel Ocampo è un ingegnere, cugino di Vicente López y Planes, compositore dell'inno nazionale della Repubblica argentina.

Victoria Ocampo è la prima di sei sorelle: subito dopo arriva Angélica (1891), con cui condivide aspirazioni artistico-culturali. La segue Pancha (1894) e più tardi Rosa (1896); nello stesso anno la famiglia viaggia insieme per la prima volta in Europa. Nel 1898 nasce Clara e nel 1903 arriva Silvina, scrittrice e poi moglie del collega Adolfo Bioy Casares; i due diventeranno “los Bioy”, grandi amici dello scrittore Jorge Luis Borges.

### Cronologia

- 1901 Victoria inizia a scrivere in francese. Assieme ad Angélica, decidono di realizzare una rivista, di cui compongono tre numeri.
- 1906 Victoria Ocampo invia una proposta di amicizia a Delfina Bunge: “¿Quieres ser mi amiga?. Delfina, scrittrice e poetessa, poi moglie dello scrittore Manuel Gálvez, è leggermente più grande di Victoria. La loro amicizia è principalmente epistolare e si svolge in francese. Victoria Ocampo continua a studiare il francese, l'inglese e l'italiano. Prende lezioni di solfeggio, di piano e di danza e, per suo esplicito volere, riesce a prendere lezione di recitazione con Marguerite Moreno.
- 1907 Conosce il futuro marito: Bernardo de Estrada (Monaco) figlio di una famiglia aristocratica e molto cattolica.

- 1908 A Parigi presso Il Collège de France e La Sorbonne, Victoria Ocampo assiste alle lezioni tenute da Henri Bergson e da Hauvette. Studia Dante Alighieri, Sant'Agostino, Nietzsche e Schopenhauer.
- 1909 A Parigi, Paul César Helleu le fa una serie di ritratti puntasecca. Viaggia in Inghilterra e in Scozia con la sorella Angélica e gli zii, Urquiza. Conosce Maurice Rostand (figlio di Edmond)
- 1910 Dagnan Bouveret le fa un ritratto di Victoria il cui originale è arricchito da un scultura di Dante; la combinazione è indicativa delle sue preferenze letterarie, ma è ritenuta troppo pretenziosa dalla famiglia, che chiede sia sostituita da un vaso di fiori.
- 1911 Ritorno a Buenos Aires.
- 1912 Matrimonio con Monaco Estrada. Il loro viaggio di nozze in Europa si terrà nel mese di Dicembre.
- 1913 A Parigi partecipa alla prima di *The Rite of Spring* di Stravinsky. Incontra Ricardo Güiraldes e sua moglie, Adelina del Carril. A febbraio, all'opera di Roma, conosce Julián Martínez, suo futuro compagno di vita.
- 1914 Ritorno a Buenos Aires, nella casa in via Tucumán: il periodo di vita matrimoniale segue la crisi e la successiva rottura. Inizio delle letture di Rabindranath Tagore, tradotto da André Gide.
- 1916 José Ortega y Gasset arriva a Buenos Aires per la prima volta. Angel de Estrada li presenta.
- 1920 Pubblica *Babel*, un articolo celebrativo della morte di Dante nel giornale "La Nación" a Buenos Aires, firmandosi Victoria Ocampo de Estrada. Non è socialmente ammissibile il divorzio in Argentina; perciò, dopo la forzata convivenza in ambienti separati, si trasferisce in un appartamento sulla via indicativa Montevideo.
- 1921 Scrive *Da Francesca a Beatrice*, con il sostegno di Julián Martínez. Ortega y Gasset firma il prologo del testo che verrà pubblicato nel 1924 dalla editrice della "Revista de Occidente".
- 1924 Conosce Ernest Ansermet, direttore d'orchestra svizzero a Buenos Aires. Aderisce alla "Asociación del Profesorado Orquestal". A giugno partecipa alla costituzione

- della “Asociación Amigos del Arte”. Conosce e ospita nella villa di Miralrío Rabindranath Tagore.
- 1925 Tagore lascia Buenos Aires.
- 1926 Partecipa come recitante *El rey David*, di Arthur Honegger, sotto la regia di Ernest Ansermet.
- Conosce Maria de Maetzu. Inizia a seguire come direttore la stagione di musica moderna nella “Asociación del Profesorado Orquestal” con Ansermet.
- 1927 Inizio delle letture di Keyserling. Comincia uno scambio epistolare non privo di ambiguità. Costruisce la sua prima casa in stile “moderno” a Mar del Plata.
- 1928 Chiede un progetto a Le Corbusier per una seconda casa a Buenos Aires, in via Rufino de Elizalde, nel quartiere di Palermo Chico.
- José Ortega y Gasset ritorna a Buenos Aires invitato dalla “Asociación Amigos del Arte”. Conosce Benjamin Fondane con il quale inizia un rapporto di proficua amicizia e si avvicina al cinema indipendente.
- 1929 Inaugura la casa in via Rufino de Elizalde, costruita dall’architetto argentino Alejandro Bustillo. Conosce e ospita Le Corbusier invitato dalla “Asociación Amigos del Arte”. Incontra lo scrittore statunitense Waldo Frank, fondatore e direttore della rivista “Seven Arts”. Insieme ipotizzano la creazione di una rivista “americana”. Conosce lo scrittore argentino Eduardo Mallea.
- A Parigi incontra Hermann Keyserling, Anna de Noailles, Gisèle Freund, Paul Valéry, Pierre Drieu La Rochelle e Jules Supervielle.
- Dopo le prime letture di Virginia Woolf, a Londra conosce George Bernard Shaw, Herbert G. Wells e John Galsworthy.
- A Buenos Aires organizza il soggiorno e le conferenze di Keyserling. Conosce Waldo Frank ed Eduardo Mallea. Benjamin Fondane vi giunge invitato dalla “Asociación Amigos del Arte”.
- 1930 Suo padre Manuel Ocampo muore.
- A Parigi organizza un’esposizione dei dipinti realizzati da Tagore. Qui conosce Walter Gropius, Jean Cocteau, Jacques Lacan, Ramón Gómez de la Serna, e altri intellettuali, tra cui l’italiano Leo Ferrero. Di origine ebraica, Ferrero sponente antifascista espatriato anch’egli intellettuale, scrittore e promotore del far

“sconfinare” la cultura italiana verso orizzonti più ampi, quelli europei e americani, ebbe una trascendentale importanza nel ruolo di *trait d'union* tra Victoria Ocampo e gli autori di maggiore autorevolezza della letteratura italiana contemporanea.

L'amicizia tra loro due si articola su diversi punti condivisi, iniziando dalla percezione di una cultura come totalità senza confini nazionalistici. Al centro del carteggio c'è la letteratura, l'accoglienza dei valori culturali percepita a Parigi e altre questioni esistenzialiste che riconducono Victoria Ocampo ad una nuova consapevolezza dell'Italia, superando il modello di Dante. La presenza di Leo Ferrero in “Sur” funge da mediazione tra Victoria Ocampo e l'Italia, nello specifico della ricerca contemporanea.

Primo viaggio negli Stati Uniti: incontra a New York Waldo Frank con cui definisce il progetto della rivista. Conosce in quella occasione Sergej Ėjzenštejn. Margherita Sarfatti arriva a Buenos Aires per l'inaugurazione della mostra “Il Novecento italiano” promossa dalla “Asociación Amigos del Arte”. Per lei e per altri intellettuali argentini, il punto di ritrovo è ella casa di Victoria Ocampo in via Rufino de Elizalde.

- 1931 Crea la rivista “Sur”; il nome è suggerito da Ortega y Gasset. Viaggio in Spagna. Victoria Ocampo decide che la rivista dovrà essere pubblicata unicamente in spagnolo; prima strategia di mediazione culturale. Le traduzioni dai testi originali sono realizzate maggiormente dai collaboratori della rivista. Borges e la stessa Ocampo se occupano spesso di tradurre testi dal francese e l'inglese.
- 1932 Conosce André Malraux. Drieu La Rochelle visita Buenos Aires: verrà coniata la metafora “vertigine orizzontale” in riferimento agli sconfinati spazi argentini. Il termine è reso noto da Borges e darà il nome alla mostra argentina alla XVI Biennale di Architettura di Venezia (2018)
- Lo scrittore spagnolo Guillermo de Torre, poi marito della pittrice Norah Borges, sorella di Jorge Luis Borges, lascia la segreteria della rivista “Sur”.
- 1933 Nasce la casa editrice “Sur”. Il primo libro pubblicato è : *Romancero Gitano*, scritto da Federico García Lorca. Muoiono Leo Ferrero e Monaco Estrada, già marito di Victoria Ocampo.

- 1934 L'Istituto nazionale di cultura fascista invita Victoria Ocampo a tenere una serie di conferenze a Milano, Roma, Firenze e Venezia. Pur esplicitando il suo dissenso con il regime, accetta e compie il viaggio assieme allo scrittore Eduardo Mallea.  
Incontra Benito Mussolini a Palazzo Venezia a Roma.  
A Londra incontra Virginia Woolf.  
Recita in *Persephone* di Igor Stravinsky, prima al Teatro Colón di Buenos Aires, successivamente a Rio de Janeiro.
- 1935 Muore la madre Ramona Aguirre.
- 1936 A Buenos Aires si tiene il XIX PEN Club internazionale (Poetas, ensayistas y Novelistas) di cui Victoria Ocampo è segretario. Scontro ideologico con Marinetti nelle conferenze.  
Victoria Ocampo è tra le fondatrici della "Unión de Mujeres Argentinas" (UMA).
- 1937 José Bianco si unisce al comitato editoriale di "Sur".  
La scrittrice Gabriela Mistral (Premio Nobel per la letteratura nel 1945) è ospite in Villa Victoria a Mar del Plata
- 1939 Ritornata in Italia. Partecipa al Maggio Musicale Fiorentino con il *Perséphone* di Igor Stravinskij.  
A Parigi, presagendo lo scoppio imminente della guerra, Benjamin Fondane (intellettuale rumeno di origine ebraica, all'anagrafe è Benjamin Wechsler) le consegna i suoi manoscritti insieme con le lettere di Léon Chestov. Roger Caillois arriva a Buenos Aires con l'inizio della Seconda Guerra mondiale che lo tratterà in Argentina per vari anni. Ortega y Gasset ritorna in Argentina.
- 1940 Victoria Ocampo presenta il libro di Margherita Sarfatti *De la novena historia a la historia novelada* nel club "Amigos del libro Americano" (ALA).
- 1941 Margherita Sarfatti collabora alla rivista "Sur" partecipando ai "Debates sobre temas sociológicos". Perseguitata dalla Gestapo, la fotografa Gisèle Freud viene accolta a Buenos Aires da Victoria Ocampo.
- 1942 "Sur" N° 94: "Desagravio a Borges". Il numero firmato da diversi scrittori argentini, contesta la scelta della "Comisión Nacional de Cultura" di non conferire il "Premio Nacional de Literatura" al testo di Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Margherita Sarfatti scrive l'articolo *La muy criolla Victoria Ocampo*.

- 1943 La Fondazione Guggenheim invita Victoria Ocampo a New York per tenere una serie di conferenze.
- 1945 Gabriela Mistral riceve il Premio Nobel per la Letteratura. Nuovo viaggio in Europa.
- 1946 Assiste al Processo di Norimberga.
- 1950 Riceve il Gran Premio d'Onore dalla S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores).
- 1951 Viaggio in Italia: Incontra De Sica e Cesare Zavattini. Prepara il numero monografico *Letras Italianas*.
- 1952 Inizia a scrivere la sua autobiografia, in spagnolo.
- 1953 L'8 maggio viene incarcerata a El Buen Pastor come dissidente politica. Viene fatta irruzione nella sua casa e negli uffici di "Sur".
- 1955 Il movimento "Revolución Libertadora" rovescia il governo peronista.
- 1958 Viene nominata presidente del Fondo Nacional de las Artes.
- 1959 André Malraux soggiorna a Villa Victoria durante il suo viaggio in Argentina
- 1961 José Bianco abbandona la segreteria di "Sur".
- 1962 Il governo argentino le offre il carico di ambasciatrice in India. Riceve l'onorificenza di "Commendatore dell'Ordine dell'Arte e delle Lettere di Francia" assieme a Borges. Viene pubblicato il volume "Testimonios sobre Victoria Ocampo".
- 1963 Viaggio a Parigi. Primi sintomi del cancro alla bocca.
- 1964 Viene operata a Buenos Aires. Viaggio negli Stati Uniti.
- 1965 Riceve il premio "María Moors-Cabot" e "l'Ordine di Commendatore dell'Imperio Britannico" assieme a Borges: l'una riceverà il titolo di Lady, l'altro di Sir.
- 1966 Riceve il premio della "Fondazione Vaccaro".
- 1967 Riceve il premio "Alberdi-Sarmiento". Il 28 dicembre muore sua sorella Pancha.
- 1968 Indira Gandhi giunge a Buenos Aires. Fa visita a Victoria a Villa Ocampo. Presso l'ambasciata indiana le consegna il Dottorato Honoris Causa dell'Università Visva Barathi. Il 22 giugno muore sua sorella Rosa. Riceve il Dottorato Honoris Causa di Harvard.
- 1971 "Sur" pubblica un numero dedicato alla donna e si interrompono le sue apparizioni pubbliche regolari.

- 1973 Incendio di Villa Victoria a Mar del Plata. Donazione di Villa Ocampo e di Villa Victoria all'UNESCO.
- 1975 Victoria rinuncia al "Fondo Nacional de las Artes", dopo aver visto realizzata la traduzione della *Divina Commedia* dal professore Ángel J. Battistessa.
- 1977 A Giugno occupa la cattedra Juan Bautista Alberdi all "Academia Argentina de las letras" A novembre presso Villa Ocampo si tiene il "Dialogo de las Culturas" organizzato dall'UNESCO.
- 1978 Traduce e pubblica la *Oda Jubilar* di Paul Claudel.
- 1979 Il 27 gennaio alle 9 di mattina Victoria muore a Villa Ocampo.
- 1979/1984 Pubblicazione postuma dei sei volumi della sua Autobiografia.
- 2005 Primo Volume dell'*Autobiografia*, che raccoglie: *El archipièlago* e *El imperio insular*, editi dalla recente Fondazione Victoria Ocampo.
- 2005 Secondo Volume dell'*Autobiografia*, che comprende i libri: *La rama de Salzburgo* e *Viraje*, editi dalla Fondazione Victoria Ocampo.
- 2006 Terza Volume dell'*Autobiografia*, che che raccoglie: *Figuras simbólicas*, *Medida de Francia* e *SUR y Cía*, editi dalla Fondazione Victoria Ocampo.

## Indice delle fonti documentarie e abbreviazioni

AAL	Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, Argentina.
ASAC	Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Biblioteca dell'Archivio della Biennale di Venezia., Venezia, Italia.
ASAR	Archivio Storico Attilio Rossi, Milano.
CEDODAL	Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina.
EEHA	Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, Spagna.
FSBA	La Fundación Sur, Buenos Aires, Argentina
HLVO	Victoria Ocampo papers, 1908-1979 (MS Span 117). Houghton Library, Harvard College Library, USA.
MART	Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto - Archivio Storico del 900', Rovereto, Italia.
MNBA	Museo Nacional de las Bellas Artes - Biblioteca "Raquel Edelman", Buenos Aires, Argentina.
OUVO	Observatorio UNESCO Villa Ocampo, Buenos Aires.
TRM	La Triennale di Milano, Archivio Storico Milano.

Fotografie e immagini di archivio



1. Ritratto di Victoria Ocampo,  
Mar Del Plata, s.d, (FSBA).



2. Ritratto di Victoria Ocampo, s.l., s.d, (FSBA).



3. Ritratto di Victoria Ocampo, Venezia, s.d, (FSBA).



4. Casa a Mar del Plata, Buenos Aires, veduta esterna, 1927 (FSBA).



5. Casa Rufino de Elizalde (arch. A. Bustillo), Veduta esterna, 1928 (FSBA).



6. Casa Rufino de Elizalde (arch. A. Bustillo),  
Veduta interna, s.d. (FSBA).



7. Casa Rufino de Elizalde (arch. A. Bustillo),  
Veduta interna, s.d. (FSBA).



8. Casa Rufino de Elizalde, interno, gruppo collaboratori rivista “Sur”, s.d. (FSBA).



9. Immagine rivista “Sur”, primo numero, *Verano 1931*.



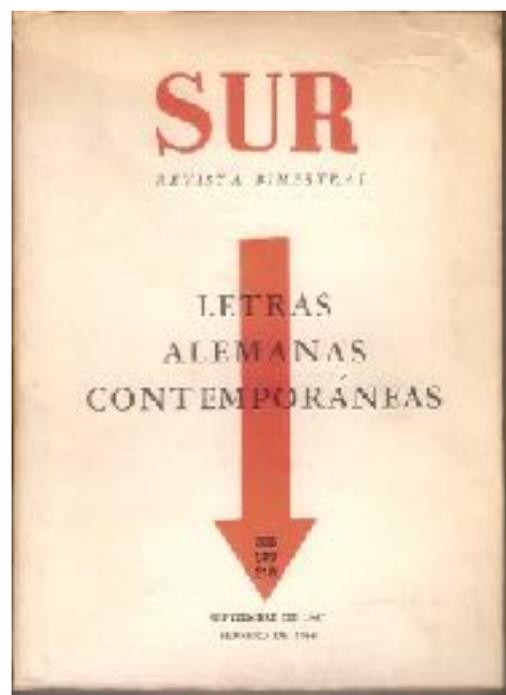
10. Veste grafica "Sur", primo periodo.



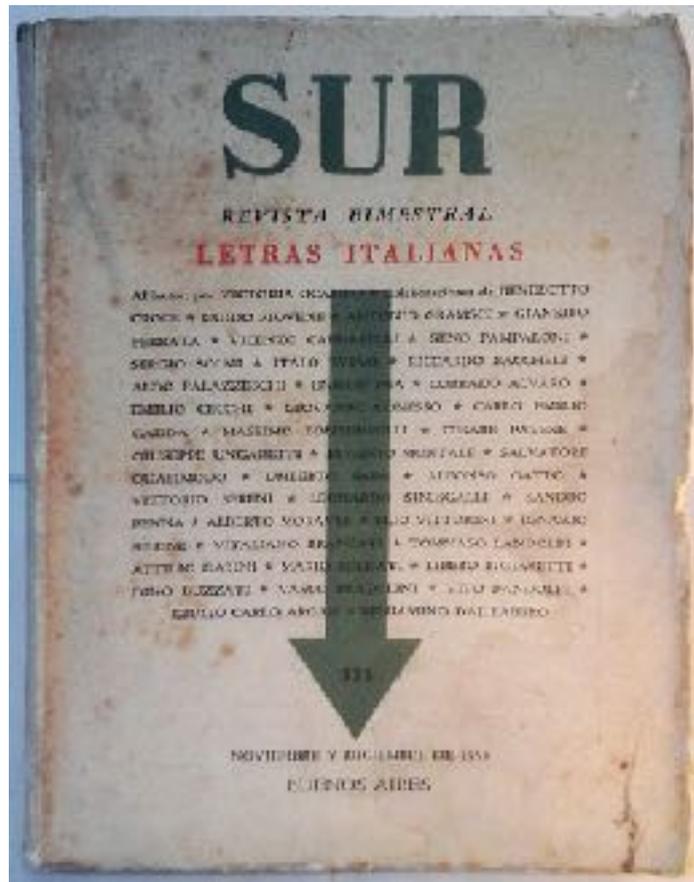
11. Veste grafica "Sur", secondo periodo.



12. Speciale "Sur", dedicato alla Francia, 1947.



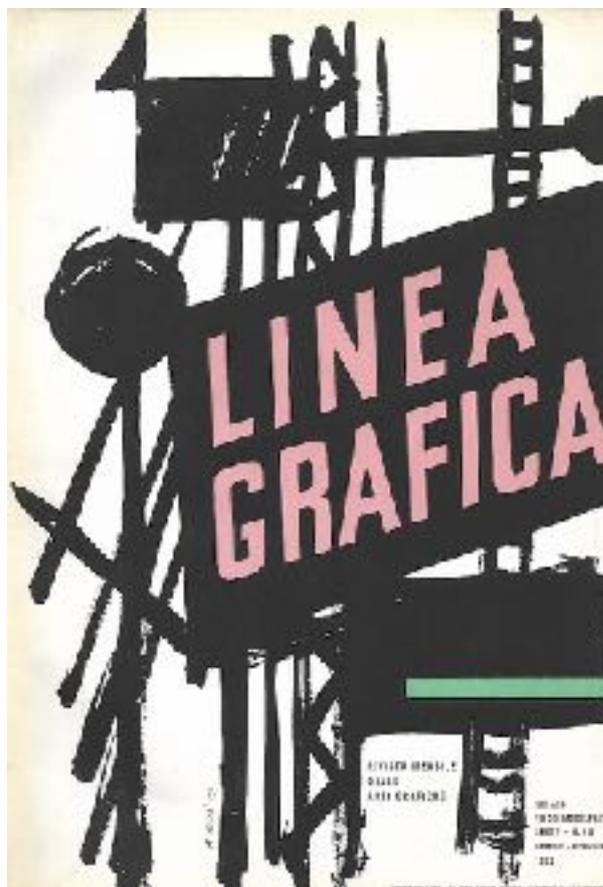
13. Speciale "Sur", dedicato alla Germania, 1968.



13. Speciale "Sur", dedicato all'Italia, *Letras Italianas*, 1953.



14. Copertina “Campo Grafico” (grafica di Attilio Rossi), Milano, ante 1933 (ASAR).



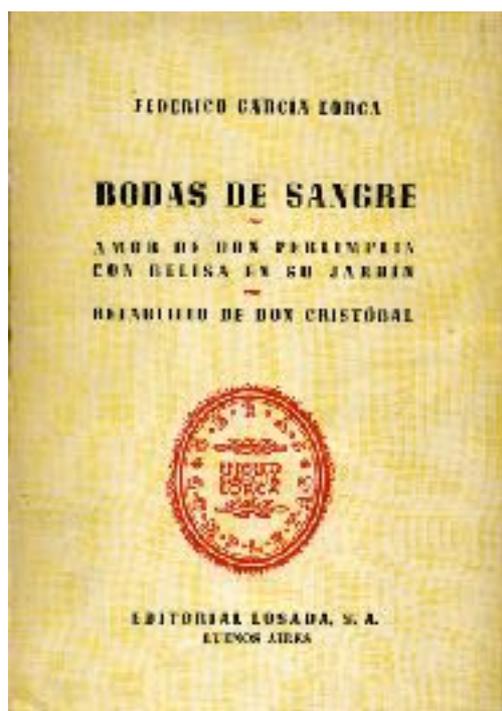
15. Copertina “Linea Grafica” (grafica di Attilio Rossi), Milano, ante 1952 (ASAR).



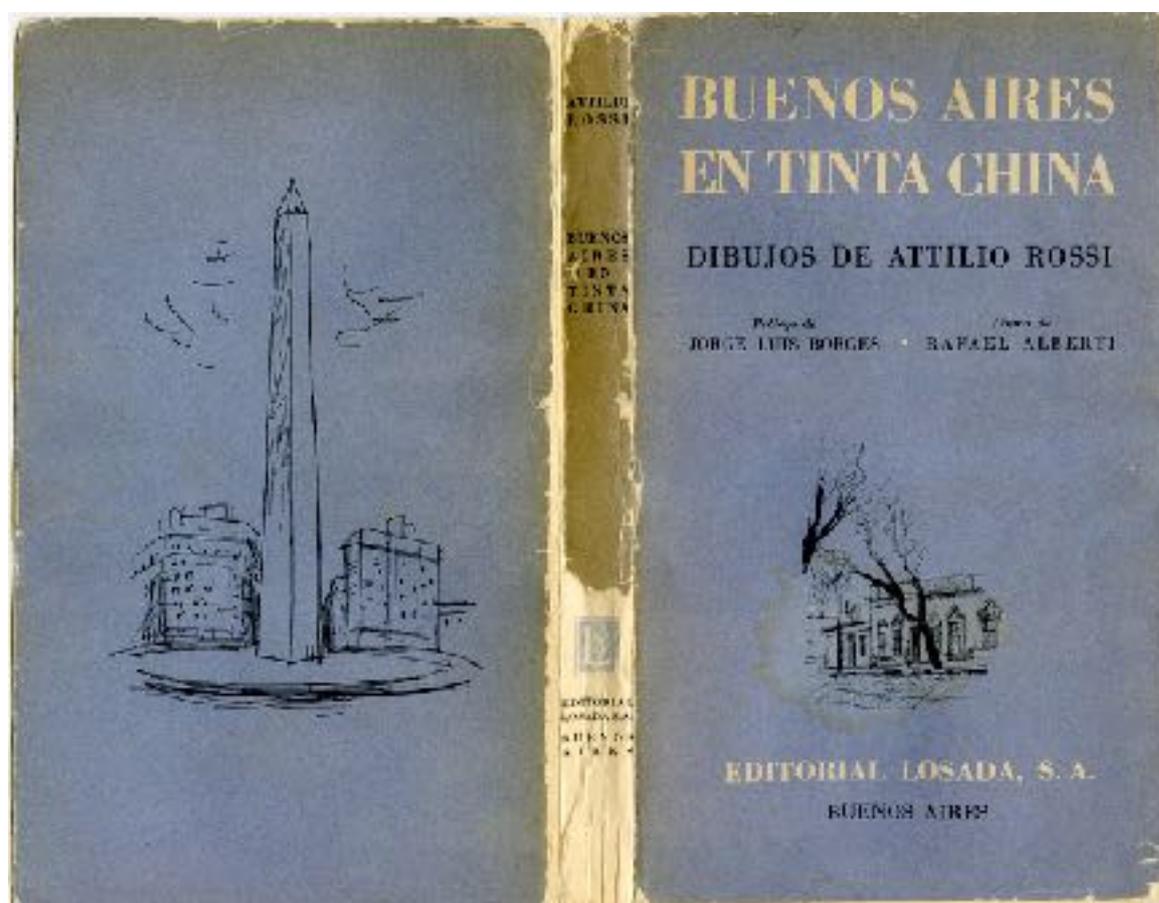
16. Le Corbusier e il suo assistente André Wogensky fra il pubblico del convegno De Divina Proportione. Alle spalle di Wogensky Attilio Rossi. Triennale 1951 (TRM).



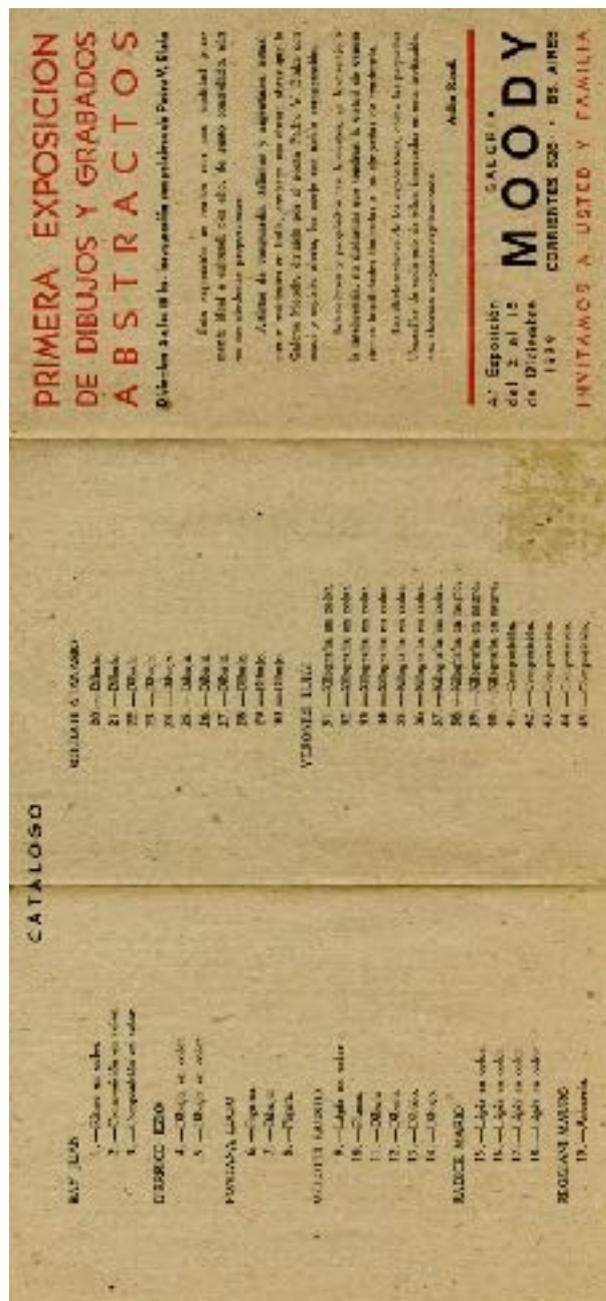
17. Immagine di Pablo Picasso e Attilio Rossi, s.l, s.d., (ASAR).



17. Prime Copertine di Losada (logo e veste grafica di Attilio Rossi), Buenos Aires, s.d., (ASAR).



18. *Buenos Aires en Tinta China*, realizzato nel 1951 a Buenos Aires, contiene 127 disegni di Attilio Rossi sono accompagnati da un prologo di Borges e da liriche di Alberti. Rieditato nel 2010 per i 70 anni della Editorial Losada. (ASAR).



19. Mostra organizzata da Attilio Rossi. Fronte biglietto di invito, Buenos Aires, 1937, (ASAR).

# DECLARACION DE LOS EXPOSITORES

Cuando se concierne en Italia las primeras manifestaciones del "Arte Abstracto", algunos críticos censuraron de libro abierto a los militantes del nuevo grupo: consideraban que sólo en la representación de la naturaleza podía existir un control ocioso de la fantasía creadora y el estímulo necesario a una actividad creativa.

Transferencia al terreno creativo un elemento limitante la forma de la pintura a un hecho narrativo que no le pertenece; haciéndole servir hacia una posición meramente literaria, y por consiguiente, en arte, sujeto y de retórica, se busca todo lo posible a la creación pura, se niega la posibilidad de vida al arte, y hasta se niega a la belleza.

En un último momento aún, ha modificado la crítica europea sus indagaciones a fondo sobre el hecho plástico en sí y se para a considerar más comprensivo ahora como un maestro del Renacimiento estaban fuera del aislamiento y de la evaluación escéptica; su pintura siempre está por encima de los hechos representados. Todo esto se hace más evidente cuando se valora nuestra educación por la pintura de los etruscos y los griegos.

No pocas ocasiones realmente informadas, reconociendo todo aquello, han querido ver en nuestro arte un signo de indiferencia, voluntariedad con la vida social. Es así desde esta exactamente comienza la construcción que el arte creativo va aportando al debate, donde el problema se sitúa bajo un aspecto de rigurosa construcción.

Como estructuras irreducibles del hecho plástico que expresan las concepciones del individuo individual, puede llegar a hechos sensoriales a resultados verdaderos, pero inconclusos como nomenclatura expresiva aceptable. Amigo del orden, nosotros estamos comprometidos en la función social de la obra artística que se presenta en el sistema colectivo del pensamiento evolucionado en el sentido de que más allá de cada representación formal de la socialidad, la obra artística surge con un espíritu de libertad, el equivalente espiritual de ella.

La relación del problema no puede reducir en lo negativo, pero sí en una identidad espiritual que de jure le sea según libertad en el campo de la creación pura, vida y hacer que sea posible el desarrollo en la colectividad.

Se le dicho que el óvalo puede ser la expresión resumida de toda la civilización griega.

La retórica, que ha sido siempre elevada aspiración humana, es la clave de nuestro modernismo. Con un lenguaje inflexible e infatigable, ella establece todo arbitrio procedente de la fantasía creadora. Es el comer desmoronador de toda la civilización moderna, el eje de nuestra actividad creativa.

En tal forma nuestra subjetividad percibe los valores, más allá de toda realidad visual, aparente y representativa.

## BIOGRAFIAS

### JOAN RAY, Pintor.

Nació en Terrace Languira (Pcia. de St. Aires) el 27 de mayo de 1892. A los 14 años, con sus padres, viajó muchos a Europa y finó su residencia en París. En 1908 sus padres volvieron a T. Languira pero él quedó en Milán. Frequentó durante 2 años la Academia Enrie y luego entró en el taller de pinto Ornati. Más tarde fueron sus maestros Venturi, Bigoni y Talloni. Cursó Roma, Florencia, Viena, París, Berlín, Londres, Barcelona y Madrid. En 1931 volvió a St. Aires y realizó una exposición en Génova. En el año 1933 está nuevamente en Milán. El Museo de Arte Moderno de aquella ciudad le encargó el "Arte Mate y plástico". Tiene muchas obras en colecciones privadas. Siempre se dedica a la crítica de arte, vinculada con altura y saber. Actualmente está terminando un libro relacionado con las artes plásticas.

### EGIO DEBIBO, Pintor.

Es natural de Sicilia. Actualmente reside en Turín donde obtiene la más señalada recompensa por sus trabajos en la Exposición Nacional del Libro Italiano. En 1924 había empezado sus actividades artísticas como decorador de interiores y ornate a luego sobre cubos. Desde 1927 hasta la actualidad ha realizado numerosas exposiciones individuales, colectivas y de vanguardia de las convenciones italianas. Además de pintar es poeta y poeta italiano. Actualmente descansa una cámara en la Real Escuela de Artes Gráficas de Turín.

### LUIGI FONTANA, Escultor.

Artista moderno. Hizo sus estudios de Bellas Artes en Bolonia, Milán. Es conocida su obra internacionalmente como uno de los más originales intérpretes del arte nuevo. Ha expuesto sus obras en Ginebra, Lausana, Barcelona, Milán, Roma y Venecia, reconociendo conceptos innovadores de la crítica y de los entendidos. Está representado en la galería de Arte Moderno de Bolonia de Norte de

### FALSTO MELOTTI, Escultor.

Es ingeniero electrónico laureado en Milán el año 1924. Discípulo del maestro Wildt, obtiene en 1928 diploma de escultor en la Academia de Bellas Artes de Milán. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Milán. Su espíritu solitario y su elección intelectual, con cualidades de escultor, lo distinguen entre los afiliados al grupo de la escuela. Los críticos de Italia se han ocupado de él en muchos oportunos. Intentando restituir el espíritu de su labor. Ha expuesto esculturas y dibujos en Ginebra, Turín, Lausana, y en la Galería Milore de Milán, esta última en 1935.

### MARIO RADICE, Pintor.

Abandona sus estudios de medicina veterinaria para dedicarse a la pintura. Es considerado entre los representantes más geniales de la escuela llamada del '900 italiano. Obtuvo premio en la primera Exposición Internacional de Bellas Artes de Florencia el año 1913 con el óleo "París de noche". Sus nombres sus plásticas miembros de la Exposición Turca de 1921, los premios de la Trienal de Milán, como también las distinciones recibidas gracias para la Casa del Fascio en la ciudad de Como.

### MAURO RECCHIANI, Pintor.

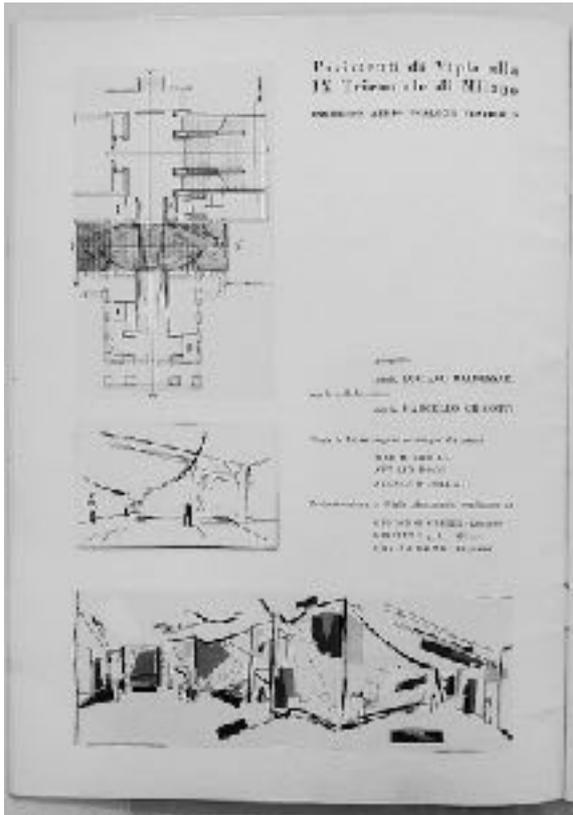
Natural de Milán, en cuya Academia de Bellas Artes como los primeros estudios que fueron perfeccionados en la ciudad de Florencia. Reside en la ciudad de Milán desde el año 1914, en que se dedicó a conocer con una capacidad individual donde pudo en relieve sus excepcionales dotes artísticas. Desde 1925 participa en las exposiciones anuales de Venecia y otras de Amsterdam, Atenas, Barcelona, Berlín, Moscú, Oporto, París, Zúrich y Roma. Hay obras suyas en las galerías de arte moderno de Milán, Bolonia, Ginebra, Stuttgart, etc.

### ATANASIO SOLDATI, Pintor.

Leccionó en estudios de arquitectura, volvió a arte con entusiasmo profundo. Fue discípulo en la Escuela de Bellas Artes de Parma. También pertenece al grupo de vanguardistas italianos, habiendo ofrecido últimamente su adhesión integral a la pintura abstracta. Participó en muchas exposiciones colectivas de ambas obras en Italia y en el extranjero, destacándose especialmente en las instituciones organizadas bajo los auspicios de la Galería Milore, de Milán.

### LINO VENTURI, Arquitecto.

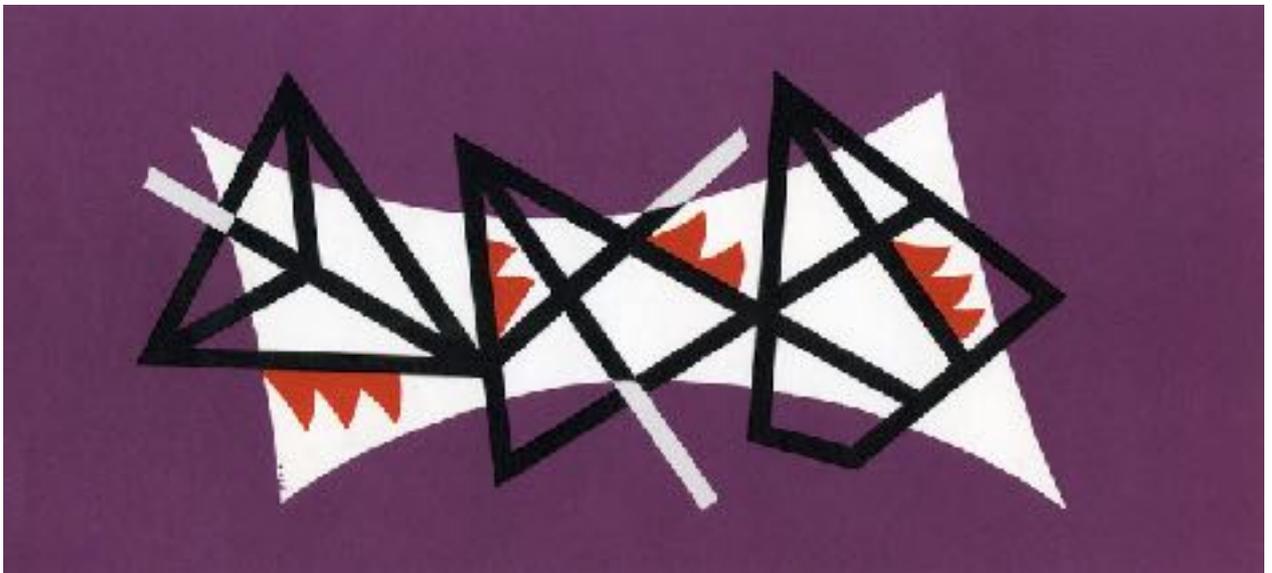
De ascendencia paraguaya, es el primer arquitecto de gran importancia. Ha sido estudiante de arquitectura en su propio país y en Alemania. Tiene 26 años. Conociendo por sus propios medios, ha conseguido hacerse conocido en los círculos artísticos de Italia, Turín y Buenos Aires, en la International de "Artes y Arquitectura" de la Galería de Arte Occidental de Wexel y otros museos de arte contemporáneo.



21.



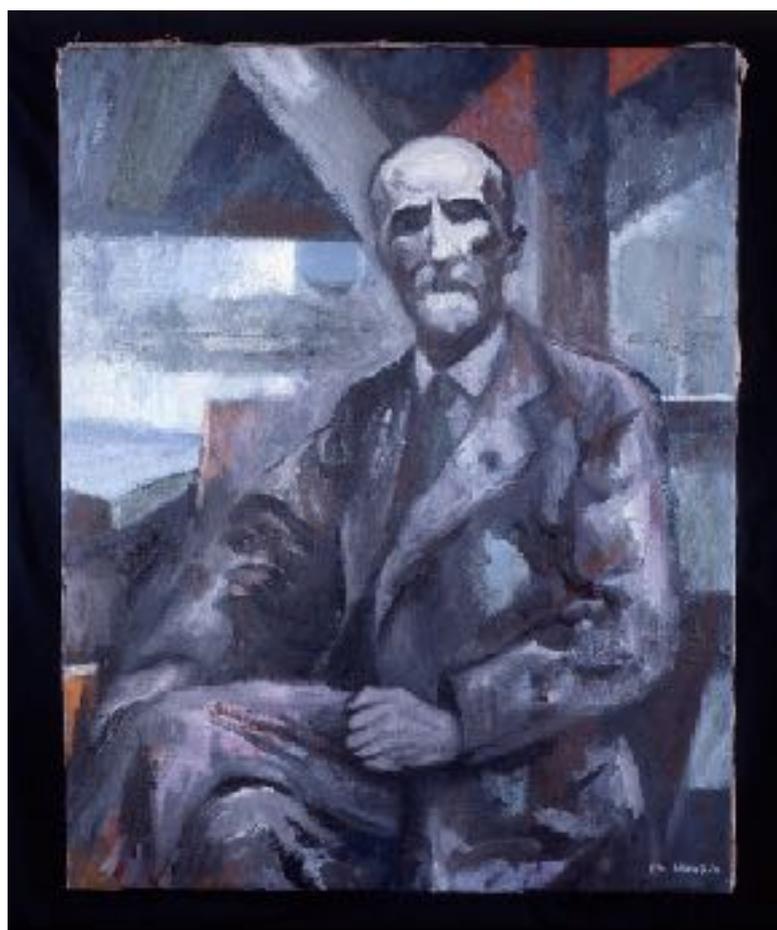
22.



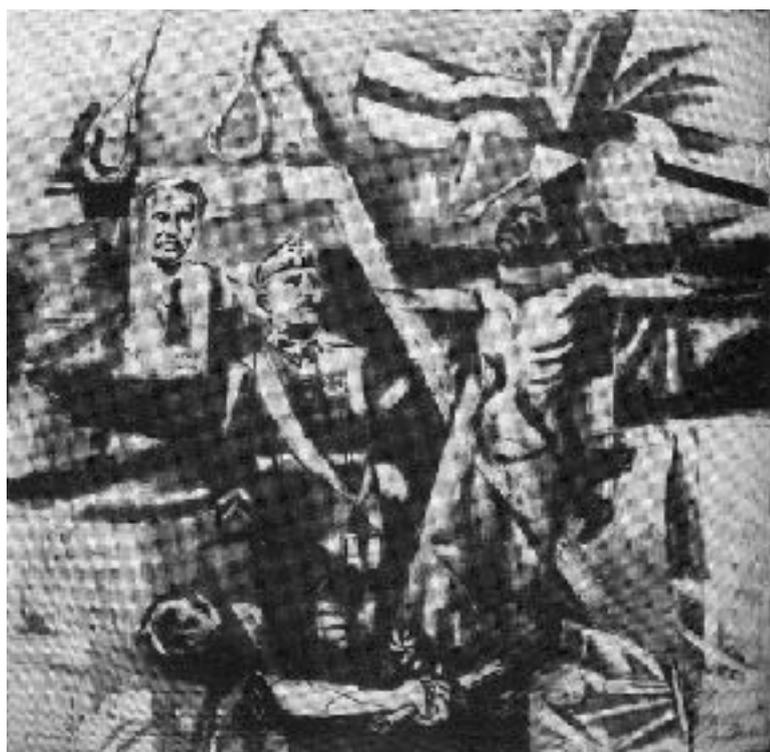
23.

21., 22., 23., Opuscolo illustrato. Pavimento in Vipla per la IX Triennale di Milano, 1951.

Arch. L. Baldessari, L. Fontana, A. Rossi. Triennale 1951 (TRM).



24. Ritratto di Juan Ramòn Jiménez, olio su tela del 1949, restaurato nel 1969, (ASAR).



25. Seconda Stazione della *Via Crucis oggi*, parte di opera maggiore realizzata nel 1975, (ASAR).



26. Mostra Attilio Rossi. Invito, Madrid 20 settembre 2018 (ASAR).



27. Mostra Attilio Rossi, Madrid, 20 settembre 2018 (ASAR).

Fonti giornalistiche

pro-  
zence-  
erano  
che il  
chiaro  
gerate

## Il novecento italiano a Buenos Ayres

Tra pochi giorni si aprirà, nella sede degli «Amigos del Arte», a Buenos Ayres una grande esposizione del Novecento Italiano.

Dopo l'interesse vivissimo destato all'estero da questo movimento moderno dell'Arte Italiana, dopo le esposizioni di Berna, Basilea, Ginevra, Zurigo, Berlino, Pittsburg, Amsterdam, Nizza, Parigi, la grande istituzione argentina artistica ha voluto invitare ed ospitare questo gruppo di significativi artisti italiani. E la Colonia Italiana di Buenos Ayres ha preparato festose accoglienze a questa bella affermazione nazionale.

Alla esposizione partecipano artisti di tutte le regioni, da ogni città d'Italia, dal Piemonte con Casorati, Chesca, Paolucci, Menzio, Levi, alla Toscana con Dani, Soffici, Viani Lega, Pucci, Ferroni, Costetti, Vagnetti, dalla Lombardia con Carrà, Sironi, Funi, P. Marussig, Tosi, De Amicis, De Rocchi, De Grada, Borra, Bernasconi, Salletti, Montanari, Monti, all'Emilia e alla Venezia con Morandi e Guidi, e alla Sicilia con Bevilacqua e Rizzo, da Roma con Ferrazzi, Donghi, Francalancia, Sobrero, Trombadori, Socrate, Bertolotti, Ceracchini, agli artisti di Parigi, De Chirico, De Pisis, Severini, Tozzi, Campigli, Paresce, Prampolini.

Le opere, che sono più di duecento, sono state scelte dalla Commissione Artistica del Novecento, tra le più importanti che gli Artisti, privati collezionisti e la Galleria Milano hanno potuto mettere a disposizione.

La Mostra avrà poi una particolare importanza per l'intervento di Margherita Sarfatti che, invitata a tenere alcune conferenze in Brasile, in Argentina e nel Chile, inaugurerà l'esposizione con un discorso sull'Arte Italiana moderna, autorevolmente rilevandone il carattere e l'importanza nel quadro dell'Arte europea d'oggi.

Il Comitato della Mostra è presieduto da S. E. l'Ambasciatore d'Italia a Buenos Ayres, Conte Pignatti Morano di Custoza, ed è formato dalle più alte notabilità argentine e dalla Colonia Italiana.

28.

## Esposizioni e Mostre d'Arte

### La Mostra del 900 italiano agli "Amigos del Arte,"

Terza sera nelle sale degli "Amigos del Arte" fu inaugurata, con la partecipazione dell'Ambasciatore e della signora Margherita Sarfatti, la mostra del 900 italiano.

Si presenta come una manifestazione dell'arte fascista o del fascismo. Che vorrà significare e provare come tale? Il potere delle dittature sull'insegno e sui segni onde s'esprimono pensiero e sentimenti?

rale, ma, brimiamo qui brevemente i nostri principi e il nostro giudizio sulla pittura avanguardista.

Se l'arte, come pare indubbio, deve rappresentare la bellezza e destare un senso di piacere in chi la contempla, gli artisti si dovrebbero preoccupare anzi tutto di conseguire tali scopi. Ma la bellezza vera non può subire alterazioni, né corruzioni, e tanto meno pressioni; e il piacere sarà non è originato



L'AMBASCIATORE, LA SCARFATTI ED IL PUBBLICO DOPO LA INAUGURAZIONE DELLA MOSTRA.

Questo lo sapremo via facendo. da pervertimento del gusto e da anomalie esaltate.

Sono 208 opere di pitture appartenenti ad artisti di avanguardia fra cui figurano Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Ferruccio Ferrazzi, Achille Funi, Ardengo Soffici, Arturo Tosi, ecc.

Dire che questa mostra rappresenti quanto di meglio e di più significativo si crei e sia creato in Italia negli ultimi anni, è per lo meno esagerato. Pittori scomparsi da poco tra cui Spadini, Michetti e viventi come Mancini, Tito, Sartorio, Laurenti, Nomellini, Ciardi, ecc. avrebbero dato assai meglio all'Argentina una prova della continuità dell'eccellenza tradizionale dell'arte italiana. Riservandoci un esame dettagliato per un momento più tranquillo di quello inaugu-

Gran parte della produzione attuale prende le mosse da Cézanne, un grande pittore che trasse dalla sua genialità e dalla sua sensibilità privilegiata, tesori di manifestazioni artistiche vive e personali.

Quelli che lo ripeterono e lo ripetono guardarono al modello e alla maniera con servile imitazione e non a sé stessi e alla natura. Il cubismo, l'avanguardismo, il futurismo, il surrealismo, il "novecentismo" quando non contino con personalità forti e che abbiano ardore di cuore e mobilità di fantasia, sono nomi, o meglio, definizioni che non definiscono nulla.

Oggi si vuole dare alla pittura un'espressione istintiva, dinamica, primordiale. Un ritorno ai primitivi ma senza la spiritualità, la ingenuità inventiva, la freschezza incontaminata, che accompagnarono le opere dei maestri veri.

In tutti questi pittori, salvo eccezioni, come il Casorati e pochissimi altri, si nota lo sforzo di

29.

# “Mostra del 900 Italiano,,

## La colazione del Comitato al “Circolo Italiano”

Ieri alle ore 13 il Comitato per la Mostra del Novecento Italiano a Buenos Aires ha offerto una colazione in onore di Margherita Sarfatti, in un salone offerto dalla Presidenza del Circolo Italiano.

Alla colazione, animatissima e cordiale presero parte S. E. l'Ambasciatore d'Italia, Presidente Onorario del Comitato, la Contessa Pignatti Morano; Donna Margherita Sarfatti; prof. Armando Marotta, Presidente del Comitato del 900; dottor Davide Spinetto, Presidente del Circolo Italiano; Don Luis Elizalde, e signora Elena Sansinena, Presidentessa degli Amigos del Arte; signorina Maria Rosa Oliver; il Direttore de IL MATTINO D'ITALIA e signora Appellus; comm. Luigi Lenzi e signora; cav. uff. Saule Viano, Tesoriere del Comitato; comm. ing. Gaetano Perrone e signora; cav. uff. dott. Filippo Gottheil de Luca, Assessore del Comitato, e signora; cav. Giuseppe Battaglia; cav. uff. dott. Eugenio Vercellino e signora; Arnaldo Fraccaroli; arch. Andrea Marracini; dott. cav. uff. Salvatore Marino; dott. Michele Granata; Mario Sassoli; dott. Giuseppe Varalla; comm.

Ferruccio Togneri; sig. Ferdinando Raho, G. Battista Bargelata; dott. Aristide Romolo Campisi; Emilio Pettoruti; Lamberti Sorrentino e signora.

## In casa Ocampo

Nel pomeriggio di ieri, donna Victoria Ocampo, la squisita intellettuale argentina, ha offerta, nella sua bella casa di Palermo, un té intimo alla signora Sarfatti, al quale hanno partecipato un ristretto numero di amici.

## Gita all' “estancia” Pereira Iraola

Stamane donna Margherita Sarfatti, accompagnata dall'ing. comm. Gaetano Perrone, visiterà la “estancia” Pereyra Iraola.

## Cena degli Artisti

Ricordiamo che, dopo il ricevimento al Fascio, avrà luogo, alle ore 20.30 precise, la cena che in onore di Margherita Sarfatti offrono gli artisti argentini, al “Pescadito frito”, alla Boca.

I membri del Comitato e le loro signore che desiderano partecipare alla cena, sono pregati dagli organizzatori di trovarsi all'ora e nel luogo fissati.

30., Articolo di giornale italiano sulla mostra del 900 e l'incontro tra Victoria Ocampo e Margherita Sarfatti, 19 settembre 1930 (MART).

d'Italia, la signora Sarfatti, il prof. Marotta Presidente del Comitato, tra la folla degli inter

degli  
spato  
ma-  
dal-  
nima-  
adde,  
blico  
ven-  
ne di  
leri

**COMITATO DELLA MOSTRA**

S. E. Ambasciatore d'Italia Conte Bonifacio Pignatti Morano di  
Custoza, Presidente onorario

**GIUNTA DIRETTIVA**

Gr. Uff. Dott. Giovanni Rolleri, Presidente  
Dott. Prof. Armando Marotta, 1.° Vice Presidente  
Dott. Manuel Guiraldes, 2.° Vice Presidente  
Cav. Uff. Saulle Viano, Tesoriere  
Attilio Liberti, Assessore  
Cav. Uff. Dott. Filippo Gottbelli De Luca, Assessore  
Lamberti Sorrentino, Segretario

**COMMISSIONE ARTISTICA**

Don Manuel Guiraldes  
Alfredo Gonsalez Garbano.  
Emilio Pettoruti  
Enrique Bullrich

**CONSIGLIERI**

Ing. Comm. Vittorio Waldani  
Oreste Liberti  
Angelo Ambrosetti  
Ing. Comm. Gaetano Perrone  
Comm. Michele Camuyrano  
Cav. Gran Croce Ing. Giovanni Carosio  
Gian Battista Barbagelata  
Comm. Alessandro Ferro  
Dott. Comm. Luigi Lenzi  
Gaetano Brenna  
Comm. Ferruccio Togneri  
Comm. Arsenio Guidi Buffarini  
Mario Sassoli  
Dott. Carlo Dragonetti  
Comm. Giuseppe Ventafridda  
Dott. Prof. Silvio Dessy  
Dott. Cav. Uff. Salvatore Marino  
Dott. Michele Granata  
Dott. Giuseppe Varalla  
Dott. Cav. Uff. Eugenio Vercellino  
Melchiorre Serra  
Arch. Andrea Marracini  
Ferdinando Raho  
Cav. Uff. Guido Spinelli  
Ing. Antonino Jannello

cartellin  
te.  
Il prin  
Gottbell  
un rosar  
Guiralde  
cinque o  
di collezi  
S. E.  
quadri p  
Compran  
tra cui i  
che fece  
su due c  
corte nu

**L  
GIU**

"La N  
Sotto  
italiano,  
rano di  
un'esposi  
derna, n  
Arte". L  
de duece  
cezionale  
trato di  
Adolf W  
Già ab  
organizza  
furono g  
po allud  
che rives  
riuniti ir  
artisti  
della nuo  
Italiano"  
prende o  
condo le  
arte, bas  
metterlo  
dengo So  
Come si  
ta dei va  
chio mon  
Nel cat  
se non pe  
grafiche  
to brevi q  
tandosi d  
ancora fa  
Nel catal  
eminente  
Sarfatti.  
allo sforz  
ni D. Roll  
rentino pe  
tiva. Da q  
portuno ri  
paragrafi:  
L'opera

ti, la  
erano  
ecce-  
ortan-  
o alle  
sono  
oni, e  
opere,  
mmi-  
se alle  
os del  
e del  
otthell  
occhi.  
ersona-

gna e della collettività. I membri del Co-  
mitato interverranno tutti insieme con le  
famiglie.  
Alle diciannove precise già per i saloni  
cercata da tutti, ed ella si prodigava, il-  
lustrando le opere e gli artisti, passando  
da una sala all'altra, da un gruppo di  
signore ad un gruppo di artisti, dal col-

31. Articolo di giornale italiano (particolare). Tra i quattro membri della Commissione Artistica della Mostra, Emilio Pettoruti ed Enrique Bullrich, sl., s.d. (MART).

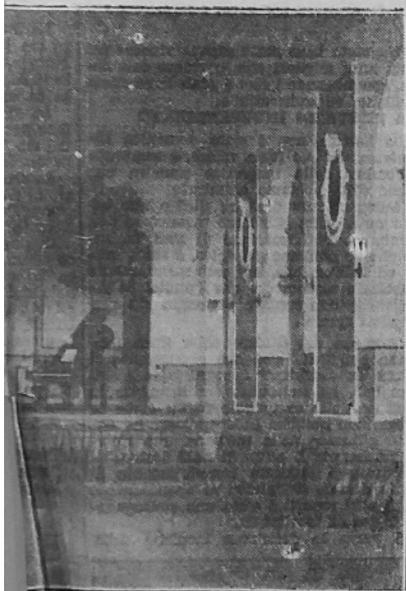


SAR. 4.2.35

# LA COLLETTIVITA'

## le" di Belgrano MARGHERITA SARFATTI AGLI "AMIGOS DEL ARTE"

OVANNI B. VITA)



### La conferenza di oggi sul tema: ALLE FONTI DELLA PITTURA MODERNA

Oggi alle ore 18 Margherita Sarfatti terrà la sua annunciata conferenza nei saloni degli "Amigos del Arte" sul tema: "Alle fonti della Pittura Moderna".

La conferenza sarà molto interessante, sia per il prestigio della conferenziera come critico d'arte, sia per la materia che tratterà, la pittura moderna, nella quale è particolarmente versata.

Nei ambienti artistici argentini regna viva attesa per questa conferenza, che concorrerà efficacemente a spiegare la portata della Mostra del 900 aperta nei giorni scorsi a Buenos Aires.

Ricordiamo agli interessati che possono ritirare gl'inviti per la conferenza nella redazione de IL MATTINO D'ITALIA, sezione "Collettività Italiana".

#### UNA CENA DI ARTISTI IN ONORE DI MARGHERITA SARFATTI

Il segretario dell'Associazione Nazionale degli Artisti Argentini, Pedro Blake, organizza una cena di commiato a Margherita Sarfatti. La cena, alla quale parteciperanno pittori e scultori e personalità del mondo culturale ed artistico argentino, avrà luogo venerdì 19, alle ore 20.30 precise, nel noto ristorante "Al pescadito frito".

Le adesioni si ricevono all'Associazione degli Artisti e presso il Comitato del 900 Italiano.

Il prezzo del coperto sarà di \$ 3.—

I FIORI DEL CAV. PALMIERI

Il cav. Gennaro Palmieri e la sua gen-

tile signora hanno voluto anche in occasione della presenza a Buenos Aires di donna Margherita Sarfatti, far giungere alla insigne scrittrice il loro omaggio di italiani, che consiste nell'invio di fiori alle personalità italiane illustri di passaggio per Buenos Aires.

La signora Sarfatti ha gradito moltissimo il gentile pensiero dei coniugi Palmieri, che, anche in occasione dell'inaugurazione della Mostra, hanno inviato agli "Amigos del Arte" una bellissima cesta di fiori freschi della loro fioreria "La Diamela".

#### UN'OFFERTA DELLA "FIAT"

La locale agenzia della "Fiat", che dirige l'egregio dottor Barone, ha messo a disposizione della signora Sarfatti un'automobile durante la permanenza della scrittrice italiana in Argentina.

*Privi di autorità personale i critici di via Rivadavia ricorrono alla testimonianza di Ugo Ojetti, falsandone il pensiero e attribuendo alla Mostra del 900 giudizi e considerazioni sulla pittura moderna in genere. Il tentativo è svalutato dal fatto che proprio Ugo Ojetti, con altre personalità il cui elenco completo pubblichiamo nel numero di ieri, fa parte del Comitato del Novecento patrocinatore della Mostra aperta agli "Amigos del Arte".*

TI

come Carlone, Antonio Cirigliano, Silvio Giacomelli, Alfredo Martinelli, Battista Noceti, Elgio Ottonelli, Carlo Civile e Giuseppe Quattrocchio.

E sono lieto poter, a mezzo de IL MATTINO D'ITALIA, dare una lode a questi miei fedeli ed attivi collaboratori che dopo il lavoro quotidiano prestano disinteressatamente la loro opera per il maggiore sviluppo della nostra Istituzione.

Particolare lode anche al sig. Vittorio Pisani, gerente della società, che svolge tutte le sue attività in profitto di questa.

—E i soci debbono essere tutti italiani?

—Italiani e figli di italiani, inoltre le mogli degli italiani se presentate dal padre, dal marito o dal fratello, che facciano parte della società.

—E le socie hanno gli stessi diritti dei soci maschi?

—No: le socie non sono né elettrici né soci. Ed è vietato il loro intervento alle riunioni sociali ad eccezione di quelle di divertimento.

## PER I RESTAURI ALLA PARROCCHIA DI DONGO

Il sacerdote Prospero Bellesini, Arciprete di Dongo, ci sovisse tempo fa che con l'approvazione dell'Autorità ha aperto una sottoscrizione per raccogliere i fondi necessari per i restauri della Chiesa di Santo Stefano a Dongo. Egli pensa di invitare a sottoscrivere anche i donghesi residenti in Argentina, ed all'uopo mandò a IL MATTINO D'ITALIA...

se natia che chiede il contributo dei figli lontani, che nel triste giorno dell'esordio, videro allontanarsi all'orizzonte, tra cocuzzoli bianchi di neve, con una speranza di ritorno in cuore che per i più è andata una speranza.

Siamo sicuri che l'appello lanciato ai donghesi a mezzo de IL MATTINO D'ITALIA dall'Arciprete di Dongo...

De MARGHERITA G. SARFATTI

5 de junio  
1942

## La muy criolla Victoria Ocampo

Este título puede asombrar como arbitrario y hasta paradójico. ¿Qué va a ser muy criolla una mujer que en tiempos normales tiene un pie en una y otro en la otra orilla del Atlántico?

Con su hogar en tres casas platenses y una de París, en un hotel de Londres y uno de Roma, y más aún en el camarote de un buque pronto para zarpar; con su conocimiento de cuatro idiomas y de todas las literaturas modernas; enterada de todo lo más nuevo entre los libros y hombres del mundo, Victoria puede pasar más bien por mujer europea y por excelencia cosmopolita.

Y sin embargo, "nacida aquí, de padres nacidos aquí y los padres de ellos también, y los de ellos también... Mi lengua, cada átomo de mi sangre, formado de este suelo, de este aire". Victoria cita estos versículos bíblicos del gran poeta yanqui Walt Whitman, abundoso y solemnes como el caudal de un río de América, en el prólogo a su nuevo volumen de ensayos variados. (Testimonios, Buenos Aires, 1942). Su derecho de apropiárselos para su Sud América, es espiritual además de material y conferido por su abolengo. Se refleja hasta en su rostro de recia hispanidad, suavizada por algo de morbidez italiana y quizás de vivacidad francesa, con una mezcla de añoranza exótica, un sabor de tierras lejanas, una amplitud de mirada, debida a la amplitud de los horizontes, y a esa misma búsqueda inquieta y perenne de Europa, que son bien criollos.

Un inglés que no vaya de viaje fuera de Inglaterra, un alemán que no suspire para irse a Italia, un sudamericano que no quiera visitar a Europa, faltan a su tradición, y por eso son menos ingleses, alemanes, sudamericanos.

"Gobernar es poblar"; para Victoria, ser criolla es traer a su país lo que hay de mejor en el mundo, radicarlo en su terreno, para poblarlo de grandes ideas e ideales. Pero tiene que ser verdaderamente lo mejor: una inmigración de segunda mano o de tercer plano no puede contentarla; la rechaza, como no bastante buena para su patria.

Va de viaje para seleccionarla, "como un pájaro que busca continuamente briznas para construir su nido, y trae a sus hermanos todo lo que ha podido recoger en los libros y el mundo, pues están hechos para una instruc-

ción esmerada, y a ella le toca suplirla". Son palabras suyas, dedicadas a otra mujer, pero tienen su confesión subconsciente, pues ella escribe también que desea "como siempre compartir con los otros" este tesoro de reconstrucción espiritual, "que el reparto no disminuya", y que publica sus libros porque han sido "una manera de vivir y respirar consigo misma; hojas de árbol que ofrecen su sombra caduca y amiga al transeunte".

Me hacen particularmente gracia las palabras con que afirma y se jacta de su nacionalidad. "Soy sudamericana desde tantas generaciones, que me he olvidado de aparentarlo. No siento la necesidad de disfrazarme de sudamericana y de descubrir la América del Sur, necesidad que devorará los sudamericanos de última hora". Rusos y catalanes naturalizados, venían a reprocharle violentamente de no hacer "arte argentino" cuando ella pertenecía al directorio del teatro Colón. Pero ella quiere demasiado a su país y tiene demasiada fe en su valor profundo y auténtico y en su porvenir, para que su americanismo hondamente radicado sea tímido, o miedoso, o agresivo.

Sin jactancias de "parvenu", le conserva el carácter generoso, abierto y hospitalario de su tradición liberal en todos los sentidos, dejando los nacionalismos ciegos a cargo de otros países, pequeños como ellos y menos afortunados: el gigante tiene que abarcar más que el pigmeo.

En una consideración no estoy conforme con Victoria: donde habla del peso "aislamiento" y de la incommunicabilidad del espíritu americano. Cita un POEMA SOLITARIO de Ricardo Güiraldes: "El hombre me ha dado la mano: la mujer su boca... AUN NO SABEMOS CAMBIAR ALMAS".

¡Ay, Victoria! esta "agonía de soledad, en un desierto de expresión", no es AMERICANA como Vd. opina. Es simple y trágicamente HUMANA. En su núcleo esencial, sea eso un "jardín interior" o un "nudo de víboras", el ser humano está solo e incommunicado, siempre, fatalmente y donde quiera. El trata de evadirse de su prisión de soledad en las borracheras de los muchedumbres políticas o deportivas, con la falsa hermandad del alcohol, o en los oasis del amor y del arte...

MARGHERITA G. SARFATTI.

006 084 2.003-8

F. SUR  
ARCHIVO  
REC. TEVO  
017

LA PRENSA — Miércoles 19 de Mayo de 1965 — 3

## Otorgóse el Premio Vaccaro a La Escritora Victoria Ocampo

Reunido con la presidencia de su titular, profesor Bernardo A. Houssay, el consejo directivo de la Fundación Vaccaro resolvió, por el voto unánime de sus miembros acordar el premio de la institución a la escritora Victoria Ocampo.

En los fundamentos de la resolución el consejo directivo de la entidad, expresa, entre otros conceptos, que "la Fundación Vaccaro ha considerado muy justo premiar en Victoria Ocampo la labor de una notable escritora, su conducta democrática y su obra en favor de la alta cultura".

Afirma, asimismo, que "la labor de Victoria Ocampo como editora de "Sur" constituye un raro ejemplo, entre nosotros, de aplicación del dinero privado con fines culturales. Con el premio —dice finalmente la entidad— se ha querido honrar tanto a la autora de muchos bellos libros como a quien ha sido, en los últimos decenios, incansable benefactora y animadora de la cultura argentina, principalmente en los campos de la literatura y de la música".

### La señora Ocampo

La escritora premiada publicó su primer libro, "De Francesca a Beatrice", en 1924. A partir de aquella fecha la labor incesante y de invariable calidad intelectual desarrollada por la señora Ocampo, tanto en el ámbito de la creación pura como en el de la exégesis literaria y en la dirección de la revista "Sur", ha dado honor a las letras argentinas.

Junto a la serie de sus "Testimonios", de la que han aparecido ya cinco tomos, y sus estudios sobre Emily Brontë, Virginia Woolf, Tagore o Lawrence de Arabia, la labor intelectual de la autora de "Habla el algarrobo" se ha concretado en la extensa bibliografía de que es autora, que abarca más de 17 volúmenes.

Los gobiernos de Francia e Inglaterra han distinguido



la señora Ocampo con la Legión de Honor y las Palmas de Oficial de Instrucción Pública de Francia y la orden de comendadora del Imperio Británico, respectivamente.

### El premio Vaccaro

La distinción acordada consiste en una medalla de oro y 20.000 pesos.

Ha sido instituida "para estimular al periodista, escritor u hombre de ciencia argentino o extranjero con radicación permanente en el país que en el cumplimiento de su actividad intelectual se haya destacado por el conjunto de su labor y sea ésta honrosa para el país o reporte un beneficio para la humanidad".

Hasta el presente el premio Vaccaro ha sido otorgado entre otros al profesor Oscar Orías, Ernesto Nelson, al doctor Alberto Gainza Paz, al poeta Enrique Banchs, al hombre de ciencia doctor Federico Leloir y a otras personalidades.

35. Victoria Ocampo, premio Vaccaro. Artículo su giornale, tra i primi riconoscimenti per la sua attività di Promotrice della cultura, Buenos Aires, 1965 (FSBA).

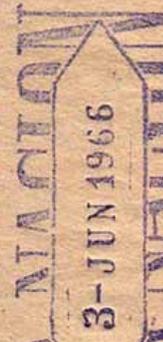
## Una insignia académica para Victoria Ocampo

La insignia de Académico en la sección literatura de la Academia Romana Vel Sodalitas Quirinalis, fue entregada ayer a la escritora Victoria Ocampo por el subsecretario de Relaciones Exteriores, embajador doctor José Noguero Armengol. Se hallaban presentes el subsecretario de Cultura, profesor Antonio de la Torre, el director general de relaciones culturales de la Cancillería, embajador Francisco Bello y otros funcionarios de aquel ministerio.

El doctor Noguero Armengol destacó las condiciones intelectuales de la señora Ocampo y señaló la satisfacción con que la Cancillería argentina aceptaba el honroso encargo de la citada Academia romana. "Esta distinción —dijo— viene a sumarse a las muchas que Victoria Ocampo ha recibido de instituciones argentinas y extranjeras como reconocimiento a su ininterrumpida labor en el campo de la literatura."

Luego de referirse a la labor cumplida por la señora Ocampo en la revista "Sur", expresó: "El problema de la existencia de una cultura está íntimamente ligado con el reconocimiento por parte de las demás, y usted, señora, ha contribuido en gran medida a asegurar a la cultura argentina un puesto

dentro de la Comunidad Universal. Con mis mejores votos por su actividad futura me complazco en entregarle esta merecida distinción.



34. Victoria Ocampo. Artículo su giornale argentino, riconoscimento accademico per la sua attività letteraria, Buenos Aires, 1966 (FSBA).

## Victoria Ocampo: el mecenazgo y la caza del genio

MARCOS-RICARDO  
BARNATAN

Victoria Regina ha muerto. A los 88 años, consumida de pasión literaria, desaparece un personaje, una mujer, una escritora, que hizo posible la utopía de una cultura americana vasocomunicante con la europea. Heredera de una fortuna en ganado y haciendas, Victoria Ocampo ofreció sus estancias a la literatura. Su vida encarna esa misteriosa alquimia entre el mecenazgo y la minuciosa caza del genio a lo Lou-Andreas Salomé. Sólo que Nietzsche, en el pampeano escenario de los Ocampo, se transforma en Rabindranath Tagore, y Rilke, en Juan Ramón Jiménez.

Desde su infancia de *señorita bien*, mimada por las institutrices de la Europa inmortal, demostró inclinaciones por las bellas artes. Sus diarios y cuadernos, escritos en aquel puero francés que sólo los argentinos consiguen, serán el dorado preámbulo de una apasionada labor que hará de su revista *Sur* la más continuada y coherente tribuna cultural de Latinoamérica. Fundada en enero de 1930, *Sur* reunió en su consejo inaugural a figuras de incipiente fama: Borges, Mallea, Adolfo Bioy Casares, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo. El castellano, ya hábilmente manejado por Victoria, tuvo una plataforma austral e irradiante, en la que se mezclaban los clásicos y los vanguardistas, los descubrimientos y las tradiciones. Ortega y Gasset mandará pronto imprimir el primer libro de la Ocampo, *Testimonios*, que se publica en 1935 y en la *Revista de Occidente*.

El libro lo abre otra fuerte personalidad femenina, a quien Victoria conocía y admiraba: Virginia Woolf. Viajera infatigable, la argentina recorrerá decenas de veces el mundo, y en cada escala dejará una fundada amistad genial. Desde Aldous Huxley a Natalie Sarraute, toda la gama de ilustres pasaron por su legendaria casa de San Isidro, palacete don-



El día de la fundación de *Sur* Victoria Ocampo —arriba a la derecha— reunió entre otros a Borges, Mallea, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Henríquez Ureña, Oliverio Girondo

de pervive su museo babélico. *Sur* era, mientras, la central revista de esos viajes literarios y de esa enorme casa de huéspedes exóticos.

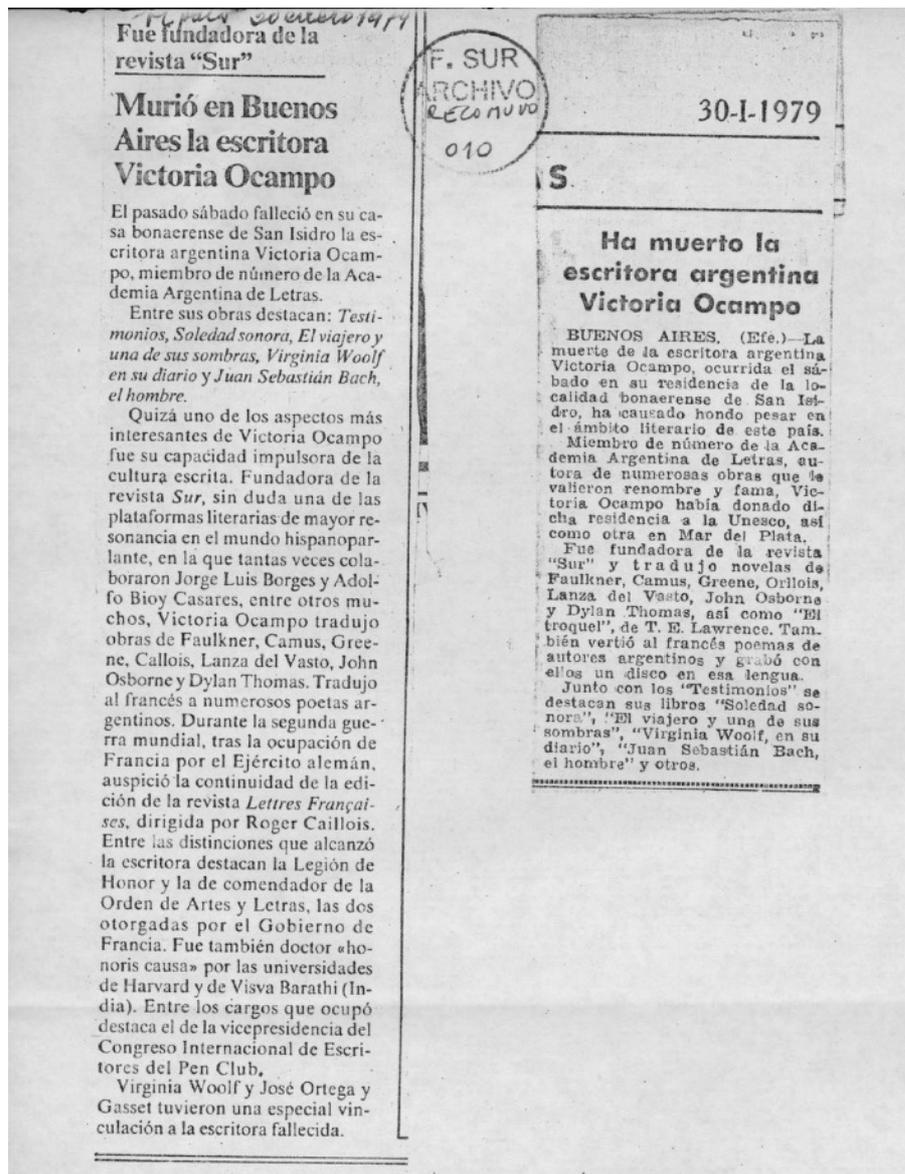
Bajo su amparo llegaban los conferenciantes que venían a descubrir esa otra América: Waldo Frank, Lanza del Vasto, Ortega. Con *Sur* se tienden también los intercambios con el surrealismo francés y con las vanguardias alemanas, con la nueva novela norteamericana y la poesía de los ingleses. En sus páginas aparecen las traducciones de Borges de Henri Michaux y de la Woolf, y también *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, reescritas por Borges. T. S. Eliot y Paul Valéry, Bataille y Saint-John Perse. La propia Ocampo publica y descubre a Dylan Thomas, y más tarde se encargará de hacer sonar el desconocido nombre de Navo-

kov. La escandalosa aparición de *Lolita*, con su correspondiente secuestro y su clandestinidad masiva, apenas puede ser paliada por la seriedad literaria adquirida ya por *Sur* tras más de veinte años de labor.

Pero no sólo la traducción alimentó las páginas de *Sur*; en ella publicaron todos los escritores importantes de Latinoamérica, desde Alfonso Reyes a Octavio Paz, y los libros de muchos escritores argentinos vieron la luz bajo el signo de la flecha hacia abajo que señalaba la australidad. Atacada de *extranjerizante* por los defensores del populismo, que preferían refugiarse en el folklore y hacer oídos sordos a Europa, y de *conservadora* por la izquierda, que veía en ella un refugio de la *cultura reaccionaria*, *Sur* cubrió más de cuarenta años de divulgación cultural bajo la dirección y

financiación generosa de Victoria Ocampo.

Pero Victoria Ocampo ha sido algo más que su revista, y algo más que sus libros, marginales y diletantes: Victoria ha sido y es *leyenda*. Queda su enorme casa de madera en Mar del Plata, testigo del encuentro de Borges y Bioy Casares, presentados por la gran impulsora de amistades literarias. Queda la quinta de San Isidro, las nuevas oficinas de *Sur*, perdidas las que alojaron a Roger Caillois en la emergencia del exilio bonaerense. Y cae el telón: perdidos en la vastedad de su tierra y tristes por estar perdidos, los últimos representantes de una Argentina desaparecida mueren. Victoria Ocampo cierra con el fin de su longeva vida una época en la que el *elitismo* prefería rodearse con la belleza y el dolor del arte.



37. Necrologi su giornali argentini su Victoria Ocampo, 1979 (FSBA).

Lettere e documenti di corrispondenza

19 Nov 1931



38. Lettera di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn a Victoria Ocampo, Tehuantepec, 11 novembre 1931, pp.1/2 (HLVO).

33061 Tehuantepec



Après l'invitation de Condoleuses à votre  
journal, mais... j'en fais peur que cela  
sera le seul remède de cette invita-  
tion — c'est incroyable d'être dans  
une température où l'on se meurt mé-  
me en <sup>se</sup> faisant rien. To say Nothing about  
shouting for hours of marvelous femi-  
nine dark colored gress!

En tout cas j'essaierai de faire tout  
ce qui reste <sup>de</sup> dans mes forces après les  
difficultés quotidiennes contre la  
chaleur!

Ce serait très gentil si vous me  
répondiez à cette lettre et on en-  
tamerait quelque chose comme  
une correspondance à feu très rog-  
lière!

Toujours très distinguement à vous

Tehuantepec  
19/11-1931

l'adresse est Hotel Imperio, No. 87.

Très cher Madame !  
J'étais enchanté de votre  
télégramme et du fait  
que mon Alexandre Nevski vous  
ait plu.  
Je serais fort heureux de renou-  
veler notre correspondance.  
Est-ce que "Suz" existe ? Et com-  
ment est-ce qu'il se fait ?  
J'en voudrais bien voir des  
numéros.  
Je viens d'achever la mise en  
scène de la "Valkeis" de Waagner

au Grand Théâtre de Moscou.  
Si ce la Vous amuse je ferai  
Votre envoi article et photos  
ainsi que tous les détails  
qui puissent Vous intéresser sur  
le film et le théâtre chez nous.

Toujours heureux d'avoir Vos  
nouvelles

Je reste très sincèrement  
Veuillez à Paris

Mon adresse:

URSSR Moscou Bolshaya Gruzinskaya 17  
Société des Relations Culturelles.  
pour S. M. Eisenstein.

S. CARTAS (1951-1956)

VITTORIO DE SICA

ROMA, 24 settembre 1956

Sig.ra Victoria Ocampo  
Hotel de la Trémoille  
14, rue de la Trémoille  
Parigi (Francia)

Cara Signora Ocampo,

Risponderò subito alla sua ultima lettera da Parigi che lei mi ha scritto di ritorno da Venezia. Le scriverò che è fatta una incisione di venire nel giro di un mese per fare un film sugli spiritisti. Il film, intitolato "Il mondo spiritista", che sarà intitolato "Il mondo spiritista".

Dopo questo vorrei fare veramente una bella versione di Argentina. Sarà un film che parlerà dei sovietici e ci sarà un film che sarà intitolato "Il mondo spiritista".

Sono lieto di annunciarle che il nostro ultimo film "Il mondo spiritista" ha ottenuto un successo alquanto notevole a Parigi, dove andrà prossimamente, e negli altri paesi d'Europa e nell'America meridionale. Il "Crédito commercial" a cui sto, la sua amministrazione e la sua benevolenza per il nostro lavoro, che si sono rivelati fino dai primi tempi della nostra amicizia.

VITTORIO DE SICA

Auguro le maggiori fortune per la sua magnifica rivista, che mi dà ottimi, come per me dicono, sempre un enorme successo.  
Se vuole scrivere a Zavattini egli si trova naturalmente per dieci giorni all'Albergo Città e Salernitano (Roma).  
Augurandole buona salute le stringo cordialmente le mani

*San de Sica*

P.S. Certamenti fra il mio primo film con la Langgini e la Lollbrigida e "Il mondo spiritista" non neppure trovare un mese di tempo per venire in Argentina io e Zavattini, per studiare l'idea e il probabile soggetto.  
Potrei indicarle esattamente questo periodo al Sig. Cabelli quando avremo organizzato il suo film. *J. Cabelli*

10-10-56  
Salsomaggiore, 4 ottobre 1956

Illustre signora,

vengo a Salsomaggiore fino al giorno 8, poi parto per il mio paese natale, Luzzara, dove resterò fino al 25; e poi Roma, con alcuni progetti di viaggio in Jugoslavia, Romania e, in febbraio, Cuba.

E quando in Argentina? proprio non lo so. Ho parlato con De Sica e devo dire che non è molto facile stringere delle date precise, a causa dei suoi numerosi contratti come attore ma non un vero gineprolo. A me pare che, in ogni caso, Lei debba attendere da De Sica un impegno scritto, di cui leggere, magari molto avanti nel tempo, in modo che Lei possa prendere tempestivamente le sue misure. Il mio caso è diverso poiché mi riesce più facile fare dei programmi, almeno di noi non in noi non. Attualmente sto lavorando intorno a due storie che realizzerà De Sica, il che significa che su De Sica le realizzerà una dopo l'altra, con la probabile, si arriva dritto dritto alla chiusura del 1957.

De Sica vengo a trovarmi nel mese di settembre e Luzzara e affrontando l'argomento Argentina. Egli mi assicura di essere in corrispondenza con Lei appunto per precisare le cose e che Lei sarebbe venuta a Roma in autunno per confrontare con noi due punti per punto il progetto.

La storia la volevo che non s'incrociava. Non solo, io non ho neanche potuto scriverle come dovevo e volevo in quanto ho passato tre mesi tremendi, addirittura ingovernabili, a causa di due copioni urgenti e che non riuscivo a risolvere degnamente, e a causa di tanti altri obblighi piuttosto gravi relativi alla vita associativa del cinema italiano che mi hanno letteralmente immobilizzato.

Come le dissi, sono sicuro che a De Sica

*al probabile  
non come  
è sicuramente  
quello che è  
probabile*

1956.10.04  
L'avventuroso argentino, chiamandola così festosamente  
parlando, interessa davvero come intendere e no. Ora si  
avvita di organizzare con una robusta, da produttore,  
il quadro degli arrivi e delle partenze finché restano  
in questo vago riufero di desideri prearrangiati gli anni.

Illustre e cara Signora Ocampo, incontrerò De Sica  
dal 25 al 30 a Lima e lo proietta che riuscirò a bloccarlo  
sul tema Argentina e che lui e io le scriveremo una lettera  
propria in quei giorni, esplicita, con dati numeri sia in  
senso positivo che in senso negativo.

Con la salute, suggerendoli di rivederla entro l'arco  
venturo della sua Buenos Aires.

*Cesare Zavattini*

9. CARTAS (1951-1982)

Roma, 20/7/62



Illustre amica,

Ho ricevuto sue notizie con molto pia

cers.

E' sempre vivo il suo ricordo della casa a Mar Del Plata, e della nostra ormai antica amicizia. Ma il cinema si fa sempre irregolare anche nei rapporti più delicati, appunto come quelli dell'amicizia, perché sottrae il tempo, specialmente quello civile, alle nostre abitudini ~~semplici~~ <sup>complicate</sup> quelle dell'anima. Lei avrà già capito che continuo ad essere scontento del mestiere che faccio. Come le accennai, più age il cinema più sento che il farlo da scrittore soltanto è la cosa più immaturale. Così un saggio di uomini che vorrebbero pensarci sul mio campanile passano oltre. Volgio dire che mi sento fuori posto insomma. Così mi affanno a progettare a film nei quali ci si illude di esprimersi interamente; e il pittore infatti quando suggerisce è tale solo quando dipinge e non quando suggerisce a un collega un colore o una linea.

In questo momento, tuttavia, sto lavorando per dei film che m'interessano. Il primo è intitolato "I misteri di Roma" per il quale ho chiamato a raccolta ben 15 giovani registi. Non dispero che con lo stesso metodo ne farò un'altro sulla diga di Assuan. Poi vorrei portare il film inchiesta a quello che credo sia il suo caso, cioè all'autobiografismo inteso come rivelazione dei nostri rapporti con gli altri nel più capillare e aperto dei nodi; ci sono gloriosi precedenti nella letteratura ma il cinema può portare a delle concretezze, quindi a delle influenze sociali immediate che il libro ha invece diffuso soltanto fra le caste. Insomma, dovremmo tutti fare il nostro film autobiografico per sgrabare il terreno dal nostro io sopravvissuto.

Nel frattempo devo fare anche due copioni per il nostro De Si-

19-20

ACADEMIA  
AVO  
4-10-20

ca, il quale in questo momento sta a Tirrenia per il film "I sequestrati di Altona". Ci vedremo alla fine del mese e gli darò i suoi saluti. Egli è impegnato almeno fino al 1964. Sta bene e lavora con entusiasmo.

Circa il film sul dittatore, devo dirle che quando fui a Cuba scrissi un soggetto sugli ultimi giorni di Batista che non parve mai riuscito, anche sul piano satirico, ai miei amici cubani. E' vero che i dittatori si assomigliano tutti, specialmente quelli sudamericani.

Mi saluti sua sorella e i coniugi Mallea, inviai a Mallea appena arrivato in Italia, l'anno scorso, due tubetti di Librium, un tranquillante portentoso, per sua moglie, ma il fatto che non mi ha risposto mi fa temere che chissà che cosa hanno pensato le ragazze di quei due bocchetti.

E lei che cosa sta scrivendo? Io so così poco di lei e lei ha fatto tanto.

Arrivederci, illustre amica, del suo padrone  
Zavattini

7

J. Victoria Ocampo  
Buenos Aires.

F. SUI  
ARCHIV  
2000.001  
277 2/

Château de Glérolles .  
RIVAZ ( Vaud ) . Suisse .

15 mars 1936 .

Chère amie ,

Je suis bien coupable envers vous , mais n'y voyez - je vous prie - qu'un simple effet des circonstances , car je ne vous ai point oubliée . Je pensais pouvoir faire paraître immédiatement mon livre sur l'Argentine et ne voulais vous écrire qu'après que vous eussiez pris connaissance du chapitre que je dédie aux intellectuels de votre pays et où il est , naturellement , question de vous . Mais les choses ne se passant pas comme je l'espérais , me voilà bien obligé de faire amende honorable auprès de vous et de vous dire combien je regrette ce contretemps . Il vous faudra donc attendre encore de longues semaines avant de vous faire une opinion précise de mes qualités ou non ~~psychologiques~~ qualités psychologiques . Jusqu'ici , il ne me reste qu'à vous dire combien j'ai gardé un souvenir ému et vivant de votre accueil et à espérer que Maria Rosa vous a bien transmis chaque fois mes amitiés .

Je vous remercie infiniment de votre photo et de la dédicace qui est pour moi une source d'orgueil . Souffrez que je vous avoue que je n'ai pu me retenir de la faire admirer à quelques-uns de mes amis peintres et que l'enquête optique vous a été en tous points favorable . C'est une chose qu'on <sup>peut</sup> vous dire fréquemment mais qui n'en conserve pas moins toute sa valeur .

Mariarosa me parle souvent de vous et de la façon vraiment ... présidentielle dont vous savez cueillir les fleurs et assembler les fleurs en général . Si vous faites cette opération aussi bien que la préparation des fruits , voilà un chapitre inappréciable qui figurera à mon livre . Mais à qui la faute ?

Je suis avec beaucoup d'intérêt votre activité par les choses que m'apportent "sur" et je n'ai qu'un seul regret : celui d'être incapable de vous écrire dans votre langue .

Veuillez , je vous prie , présenter mon meilleur souvenir à votre sœur et croire , chère amie , à mes sentiments les plus cordiaux et les plus dévoués .

Alberto Sartoris

F. SUR  
ARCHIVE  
ADULLES  
187 35

Château de Glichelles  
RIVAZ (Vaud), Suisse.

$\frac{11}{10}$   
38

Chère Victoria,

Où? Ivoglia, San Marcellino, forse  
miseria (odi perfino un valico).  
Vous ne laissez pas tomber,  
Et dire que vous avez accepté d'être  
fratère avec moi les vestiges de  
d'effort.  
J'ai eu de vos nouvelles et votre a  
decevoir San Marcellino, qui m'a expliqué  
que les raisons les plus importantes de votre  
séjour au lit.  
J'espère que votre force va mieux,  
que vous-même vous êtes toujours  
bien et que j'aurai bientôt la chance  
de lire au nez de vous.  
N'oubliez pas les photos de votre  
mère au château (à Buitino). De  
quelle année date-t-elle?  
Veuillez, si vous levez, présenter mes  
hommages à votre sœur et à votre  
moi bien amicalement votre fratriello

Alberto Sartoris

P.S. J'ai écrit à Monette un estampe  
pour vous qu'elle vous remettra  
à Paris.  
A. S.

48. Lettera di Alberto Sartoris a Victoria Ocampo, Rivaz, 11 ottobre 1938 (AAL).

511  
ARRETRATI  
1939  
227

Como ( Italie ) ,  
via Indipendenza 23 .

30 juin 1939 .

Chère Victoria ,

Je suis de retour à Como , depuis 3 jours , où je resterai jusqu'à fin septembre , à part quelques escapades à Florence et à Rome , et 2 ou 3 jours à Zurich .

J'espère que cette lettre vous parviendra avant votre départ pour Buenos Aires et que vous ne serez pas fâchée avec moi à cause de mon long silence , mais j'ai été tellement malade et couvert d'affreux soucis . Maintenant , je suis complètement rétabli , j'ai repris un peu le goût à vivre et je vais pouvoir me dédier beaucoup au travail , selon mes meilleures habitudes .

Je regrette infiniment de ne pas vous revoir , je le regrette d'autant plus que je me demande , qu'on une certaine anxiété , s'il ne sera encore donné de vous revoir . Mais j'ose espérer que nous resterons en contact épistolaire et que vous ne manquerez pas de me donner quelquefois de vos nouvelles .

J'ai <sup>élu</sup> en son temps , dans les journaux italiens , de vos succès "oratoires" chez nous et je suis certain d'avoir manqué une belle, très belle chose .

Je pense que Bastille s'ouvrira bientôt les photos de votre maison , car mon nouveau livre doit bientôt aller sous presse . En attendant , vous seriez bien aimable de me dire en quelle année cette maison a été construite .

Bien que cela ne répugne , car je ne le fais jamais , il faut que je vous demande si vous seriez d'accord de publier dans SUR une étude intitulée "diagnostico de costumi" que j'ai écrite sur les convalescences . Je sais que c'est très mal de vous demander cela sans avoir été invité à collaborer , mais la nécessité que je conserve de l'Argentine , serait en quelque sorte neutralisée en publiant quelques notes dans un périodique de votre pays . Il me semble , ainsi , d'y retrouver encore quelques éléments qui ne

F. S.  
ARLUN  
1939. 15/6  
287 5/8

3.

sont peut-être pas sûrs .  
Donnez-moi bientôt des nouvelles de votre travail ; de votre activité ,  
de vos programmes de voyage et croyez-moi toujours votre très amica-  
lement vôtre

Alpistello .

P.S. Pardonnez cet affreux gribouillage , mais l'ai écrit  
sur un br de laine et papier.

Sartoris

50. Lettera di Alberto Sartoris a Victoria Ocampo, Como, 15 giugno 1939, p.2/2 (AAL).

Château de Clérolles .  
R I V A Z ( Vauz ) . Svizzera .

15 agosto 1936 .

Carissimo Rossi .

Ho ricevuto con moltissimo piacere la tua lettera del 25 luglio u.s.  
e mi affretto risponderti .

Spero che ora ~~se~~<sup>sei</sup> completamente ristabilito e che non soffri più  
di disturbi alle stanche . Fero' , procura di riposarti un poco , al-  
trimenti accumulerai una tal stanchezza che tu ne risentirai per un  
poco .

Non mi è ancora giunto il tuo articolo sulla ultimazione dell'opera  
mia . ~~Ma~~<sup>Ma</sup> /attendo con un enorme curiosità e fero' in sede che venga  
subito pubblicato in Italia . Comunque , te ne sono riconoscentissimo  
perché attribuisce alla tua opinione una importanza maggiore di quella  
dei critici di mestiere .

Avro' pure una grande gioia rivendo la tua pittura murale nella foto  
che mi mandasti . Fecisti che sia stata cancellata .

A proposito di "Campo Grafico" , ho inviato alla direzione - secondo il  
tuo desiderio - or sono parecchi mesi , un articolo sull'opera di Long-  
drian che avrebbe potuto servire a dare un esempio di buona cooperati-  
vismo tipografica adatta allo spirito dell'artista trattato , ma fi-  
nora non ha neppure ricevuto la conferma che sia giunto in redazione .  
Con l'articolo dovrebbero essere pubblicate 3 illustrazioni . Ti scri-  
vo questo tanto per che tu sappia che non avevo rifiutato di collabora-  
re alla tua bella rivista .

Leggendo la raccolta di "Campo Grafico" , ho avuto modo di seguirne da  
vicino la tua opera di chiarificazione e ti posso assicurare che ap-  
prevo pienamente le tue conclusioni . Sei nel vero , fortamento nel  
vero , perchè la tua linea politica non è politica pura , politica  
con fine in sé stessa , ma è politica economica che affiora il perico-  
lo contemporaneo come si deve .

Ritornando al tuo articolo , appena ne sono in possesso , aggiungerò  
- se sarà il caso - come tu me lo proponi , quei pochi fatti signifi-  
canti i miei ultimi lavori . E ti terro' subito informato affinché  
tu possa pubblicarli anche in Argentina , poiché al tempo dell'anno  
a vedere il tuo studio giudicato nell'America del sud .

Non riesco a capire perchè non ricevi "L'Espresso" . Ho protestato presso  
la redazione , e sic' è stato fatto anche dal mio libraio , ma  
sino ad oggi non abbiamo nessuna risposta .

Messoni , il vago , l'indirizzo di Torres Garcia che cominciai a recar-  
gi quando andavo il giorno "Jovale et Carré" .

Io spero sempre di potermi recare a Buenos Aires ancora entro l'anno. Sono tuttora in rapporto con il Dottor Marotta e penso che le cose si agghisteranno in mio favore.

Non capisco nulla al silenzio improvviso di Maria Rosa Oliver alla quale ho sempre scritto regolarmente e sulla amicizia e stima della quale nutro sollecito interesse. Informati per parte tua e tienmi avvisato al più presto, per favore.

Ho ricevuto, l'altro ieri, il numero di giugno di "Nuestra Arquitectura" con il mio secondo articolo molto bene immaginato. Collaboro molto volentieri a questa rivista per questa sola ragione e questa la devo interamente a te che nel rivularmelo mi hai sempre favorito.

Ma letto gli altri articoli pubblicati da me su riviste argentine? Nel primo numero della rivista "Fuego" troverai un mio studio che ti interesserà.

Che diventando i nostri amici Facenda e Soldati, accetta? Un quest'ultimo è quella la grande scoperta? Credo non abbia ancora resistito la piccola recensione sui miei "Elementi". E un po' una diagnosi per me, perché Hoeppli mi ringrazierà di regalare il libro proprio a quelli che non fanno nulla per la sua divulgazione. Certo, avrei fatto meglio di offrirlo a te. Ma penso potertene dare una copia, con altre riviste e documenti, quando ritornerò a Buenos Aires. Salutami tanto la mia gentile signora che spero in buona salute; scusa la fretta da noi che sono sempre impegnatissimo; ed abbiate, per una cordialissima stretta di mano, i saluti più affettuosi del tuo

Alberto Sartoris

P.S. Fra pochi giorni spedisce un'altro articolo a "Nuestra Arquitectura". Un'edizione di un volume di poesie, nel fascismo italiano, con una raccolta completa dei miei progetti: parole, versi, stampe, progetti intorno ad estere, futurismo, ecc. Troverò ad incanto un po' della pubblicazione affidata tu puoi consigliarmi una buona tipografia quando sarò a Buenos Aires.

A. S.

Château de Gherolles , RIVAZ ( Vaud ) , Svizzera .

6 marzo 1939 .

Carissimo Rossi ,  
ho avuto , con grandissimo piacere , la tua lettera del 10 febbraio u.s. e ti affretto mandarti le mie notizie . Imman- situtto per ringraziarti sinceramente di quanto hai fatto per me e per Terragni presso Scott che ti prego di salutare da parte mia . Sono anche molto sensibile al fatto che hai risol- to di disegnare con Patenza , per maggior chiarezza , il piano generale . Certo , le foto non sono perfette , ma i disegni sono talmente grandi che non si è riuscito di fare meglio anche andando , per le prove , da vari fotografi .  
Io spero che trascorrerai un buon periodo di riposo a Gordoba e che riceverai fra poco altre notizie tue .  
In questo momento sto costruendo a Vevey la villa-studio di un giovane pittore ; architettura che ti piacerà certamente poiché sono pervenute ad una idea di grandezza pur in condi- zioni limitatissime di denaro , di spazio e di tempo .  
Io , personalmente , sono stato ammalato durante due mesi per essermi ammassato due costole , ma ora sono quasi guarito . Non ti dico però le sofferenze ed il disagio trovandomi solo .  
Finanziariamente , mi trovo in condizioni disperate : il mio stu- dio sta per essere sequestrato e non vedo come riuscirò a sa- varmela . Sono sempre ottimista , come al solito , ma il fatto di saltare un pasto al giorno da circa un anno incomincia a pesarmi un pochino . E non posso dire nulla e nessuno : non dignità . Terragni , quando vivo in Italia , mi aiuta fin che può ma , poveraccio , anche lui non è un banchiere ed i quat- trini se li guadagna onestamente .  
Io avevo posto una grande speranza nell'Argentina dove speravo di potere collaborare con un architetto e fare delle cose im- portanti , poiché vedo dalle riviste con quale facilità si at- tribuiscono e si costruiscono lavori quando si è un po' noti e introdotti . In Italia , ho visto , durante parecchie settimane I Garafò e la Signora Ocasio ed ho avuto un altro carume di speranza , ma siccome non chiedo nulla non hanno capito le po- che e sottili allusioni da me fatte . D'altra parte , Maria Ro- sa Oliver mi aveva promesso di trovare il modo di fermi ri- tornare in Argentina , ma non mi scrive più da due anni e tut- te le mie lettere sono rimaste senza risposta .  
Il disastro che mi pesa sul capo è il risultato di un anno di polemiche al coltello . Ma siccome la riconoscenza non esiste , quando la situazione ritorna tranquilla , ognuno rientra nella propria tana ed lo riuango più solo di prima , dopo avere spe- so il mio tempo ed il mio denaro . Se in Italia vi fossero 20 uomini di fogato come me , decisi e sicuri , si farebbero delle grandi cose . Per dovere di verità devo dire che ho trovato nel mio vecchio maestro Marinetti , benchè molti punti ci separino , l'appoggio massimo : ha pagato di persona nella campagna che ho intrapreso con lui contro Interlandi , Sansalone e compagni . Appena ho avuto sentore che le cose potevano andare male, perchè a Roma non erano informati delle cose dell'arte ( colpa nostra perchè non siamo uniti e non vogliamo riconoscere per ragioni strategiche un capo fra noi ) , telegrafai da Rivaz a Marinetti che sarei capitato fra pochi giorni a Roma con una squadra de- cisa di artisti : già artisti dell'arte . La sera stessa , con pochi quattrini, filavo su Como e in quel posto di comando , te- legraficamente , sono riuscito a ~~mandare~~ <sup>mandare</sup> le nostre truppe , fra i quali artisti come Funi , Bizzoli ( gente a posto che a- vrebbe potuto rifilare ) . Tre giorni dopo , radunavo a Roma

Savona , Genova , tutti i futuristi convenuti da Torino , Kovara , Como , Lecco, Milano , Napoli , Firenze , Bologna , il gruppo degli astrattisti quasi al completo ( Radice , <sup>Scalci</sup> Licini - che è capitato già molto aggressivo, da Monte Vaden Corrado - ) ; una delegazione degli studenti d'architettura di Milano ( fra i quali i due Littori ) ; gli architetti razionalisti quasi al completo : Dingeri , Terragni , Cattaneo , ecc. , ecc. ad eccezione di Rogera , Banfi , Belgioioso , Peressutti , Figini e Pollini , Bottoni che mancano totalmente di coraggio e che mi fanno schifo . Un gruppo di disento artisti fra i più moderni ed i più noti d'Italia . I Romani , presi all'improvviso , non hanno reagito subito ed i nostri ex amici romani : Libera e compagni , si resero irreperibili . Allora Marinetti ed io abbiamo chiesto pubblicamente ed alle autorità di esser messi in stato d'accusa e che avremo difeso contro le accuse consegnate di Interlandi: l'italianità dell'arte moderna senza avvocati e senza polsi sulla lingua . Licini ed il gruppo di Como che ho formato , Marinetti ed io eravamo pronti ad agire con la massima disciplina , ma anche con la massima energia e la massima severità .

*Langhiola*

Il Direttore della Confederazione degli artisti ci attribuì allora , per il processo , il Teatro delle Arti , dove migliaia di persone dovettero rimanere in strada poiché il teatro era già pieno zeppo alle 5 di sera . Fuori , duecento carabinieri e la forza armata era pronta ad intervenire per proteggere noi . Sempre fuori , l'Accademico Lucio d'Ambra arringava invece la folla contro di noi , ~~parlando~~ i futuristi di Roma rinunciarono a metterlo ~~in~~ . Siamo entrati al Teatro alle 6 e siamo usciti alle 10 . Marinetti è stato veramente grande : ha parlato con passione ed in modo perfetto per più di due ore . Gli artisti rimasero nella sala ed il pubblico era veramente commosso . Dopo parlato io e pochi altri artisti, ed il Presidente della Confederazione andiamo sulla scena Interlandi e Pensabene per sostenere l'accusa . Non si presentarono . L'effetto è stato immediato : la partita era vinta e due ore dopo il Teatro era sequestrato e Interlandi diffidato di continuare le sue accuse contro l'arte di avanguardia . L'indomani si filava su Napoli , dove Marinetti ripeté la sua difesa , poi su Milano e infine a Como , alla Casa del Fascio di Terragni , in barca al prefetto che non sapeva più che pesci pigliare . La partita è stata vinta , abbiamo pubblicato un numero speciale su questa manifestazione e poi ho dovuto , per settimane e settimane, raccogliere prove e materiale , note ed articoli per essere pronti alla seconda ondata che certamente si farà sentire un giorno o l'altro . Altro effetto della vittoria : gli astrattisti che erano stati bocciati ( Scidati , Radice , Rho e Licini ) hanno esposto alla Quadriennale in una saletta combinata in unione con i futuristi . Per una volta i borghesi sono stati incollati al muro ma ti puoi immaginare quante inimicizie supplementari mi sono messe sulla schiena e appena sarà possibile cercheranno di fregarci , questi coraggiosi signori . Abbiamo vissuto delle ore grandi e patetiche che non potro' mai dimenticare . Ed ora sono ritornato solo nel mio eremo per vedermi sequestrare lo studio e trovarmi senza niente sulla strada .

Qui , in Svizzera , in questi giorni , sono usciti nei giornali cattolici violentissimi articoli contro di me e contro Severini . In Italia Interlandi mi accusa di essere ebraizzato , in Svizzera vengo proprio accusato del contrario : ossia di avere influenzato l'arte svizzera con idee moderne , futuriste e fasciste . Ed intanto si crepa di fame e non si lavora .

Gli astrattisti più noti di Parigi ( compreso il loro capo Mondrian ) sono emigrati da circa un anno a Londra . A Parigi facevano miseria da quando i pittori Lurcat e Grosz sono diventati i dittatori dell'arte proletaria .

La città satellite di Rebbio va avanti molto lentamente causa la raccolta difficile dei fondi . Mussolini ha versato personalmente 1 milione di lire ma bisogna trovarne ancora 50 . Comunque si spera di potere incominciare a fine marzo i primi lavori di sterro , almeno per una parte .

La pubblicazione di Scott verrà certamente rianimare gli spiriti sfiduciati .

Siamo stati invitati dal Governo Americano ad esporre il nostro progetto al Museo d'Arte Moderna di Nuova York . Gli americani si sono addossate le spese dei grandi plastici della nostra città modello . Credo che la mostra sarà inaugurata a fine aprile .

A giorni , spero di poterla scrivere più tranquillamente ed inviarti notizie migliori .

Comunque , tu mi puoi sempre indirizzare la corrispondenza al solito indirizzo a Rivas , poichè la legge svizzera mi concede ancora il diritto di tenere per un anno la buca delle lettere al Castello di Gêrolles .

Non mi parli dei tuoi lavori e non mi dici cosa hai d'interessante .

Salutami molto la gentile tua Signora e Faenza .

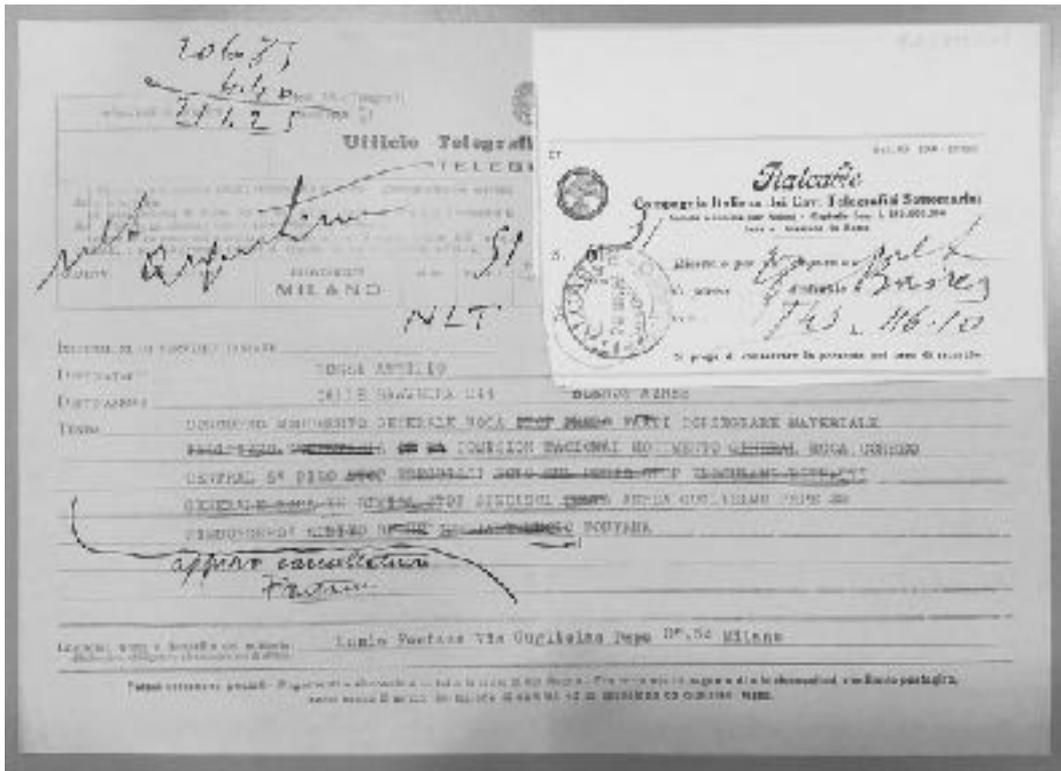
Ti abbraccio fraternamente .

Tuo Alberto Sartoris.

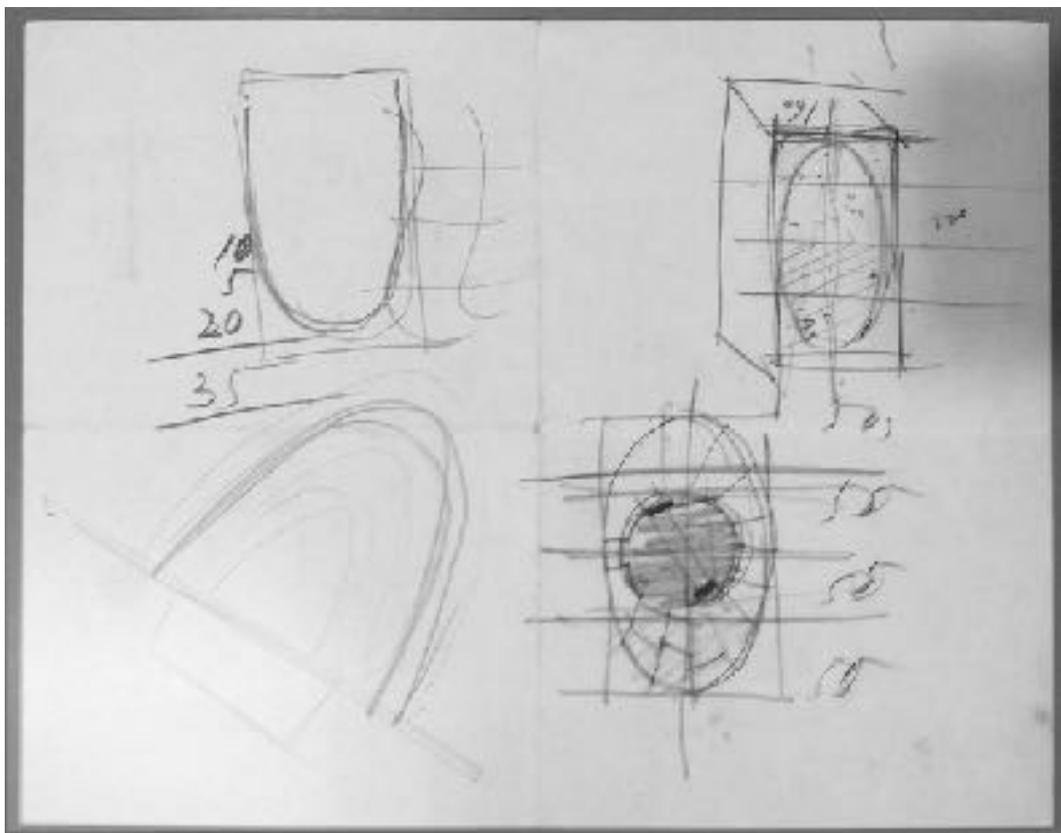
P.S. Senza questa lettera scesita , ma sono stamantissimo .  
A.S.

*[Faint handwritten notes and signatures in the lower half of the page, including names like 'Rossi' and 'Sartoris']*

55. Lettera di Alberto Sartoris ad Attilio Rossi, Rivaz, 6 MARZO 1939, p.3/3 (ASAR).



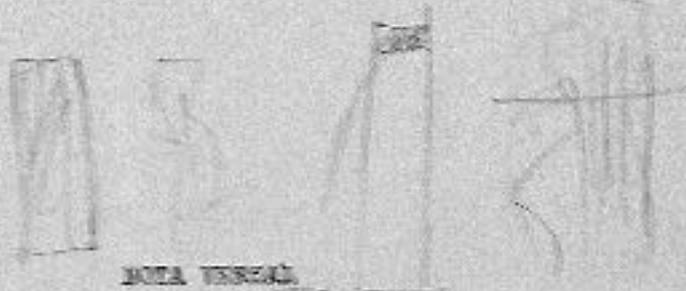
56.



56., 57., Materiale concorso monumento General Roca, Buenos Aires, s.d. (MART).

EMBAJADA  
de la  
REPÚBLICA ARGENTINA

N. 244. V.



MONUMENTO

En respuesta a la carta de fecha 21 del corriente,  
la Embajada de la República Argentina se complace en remi-  
tir al Señor Lucio Fontana, una copia traducida de las bases  
del concurso para la erección del monumento al Teniente Ge-  
neral Julio A. Roca.

Para mayores detalles diríjase a la "Secretaría de  
la Comisión Nacional Monumento al Ten. General Julio A. Roca"  
Correo Central - 5º piso - Buenos Aires, pudiendo también  
consultar la Enciclopedia Treccani para los rasgos biográfi-  
cos del prócer argentino.

Buenos Aires, Julio 22 de 1936.



Mr. Lucio Fontana

Giugliano Fogé 32 - MILAN -

58. Materiale concorso monumento General Roca, Buenos Aires, 1936. (MART).

PAMPAS

Bol. 1931, 15

Milano 27 Ottobre 1936 XIV

Carissimo Vittorio,

Eccomi a chiederti il favore di cui ti pregavo a Reverete mandoti già affrancato 2 buste con carta e foto da spedire ai tuoi amici pregandoli per eventuali appoggi.

Il lavoro presentato riguarda il concorso al monumento al Benemerito Generale Julio A. Roca (Legge 12.167) - detto concorso si chiude il giorno 7 Novembre prossimo ed è stato spedito alla Secretaria de la Comisión Nacional Monumento Gen. Julio A. Roca - Correo Central 5 piso Buenos Aires e sotto il nome "PAMPAS".

È stato concepito e sviluppato in collaborazione dell'Architetto L. Baldessari e Scultore L. Fontana e sono stati spediti: il modello in gesso e legno, disegni e fotografie.

Ringraziandoti per quanto hai sperando di vederti presto come promesso a Milano.

Cari saluti aff.mo cugino

*Allegati 2 buste con ciascuna una foto Bol. n. 15  
affrancato per Buenos Aires.  
Spese postali 36.20*

PAMPAS  
 \*\*\*\*\*

RESUMEN DE LA NATURALEZA DE LOS MATERIALES

El monumento tiene la altura de m. 15,50 esta constituido de una estructura a arco de 1' altura de m. 3,50 mas la estatua de m. 5,50 , total m. 15,50.

La altura del monumento a sido calculada en raporto a la altura de la casa que tiene de ser como a sido comunicado de circa m. 30 / 35, e el monumento cae exactamente en el cruce de la diagonal que para nosotros es el punto mas perfecto para el calculo de la visual.

La estructura de el arco es en cemento armado descansando en la fundaciones sobre un arquitevra recto que sirve de colocacion de las bases de el monumento.

La vereda es en equal de grande possibilmente oscura, e in grande oleros son los gradinal en forma circular que hacen parte de el monumento.

El arco es cemento revestido en perfido rojo de Cordoba lustrado den. 2,20 x 1,20 de el espesor de cm. 20.

En el interior de el arco estan encastrado ocho bajorelieve en bronce que ilustran la vida y las obras de el General; la parte en curva con las alegorias es todas en piedras.

La estatua es bronce patinado colorado en tierra verde y esta asegurado en el arco .

**PAMPAS**  
\*\*\*\*\*

**CALCULOS :**

Calcestruzzo .....	mc. 27,00 = +tr.....	L. 8.000, =
Fondazioni .....		" 3.000, =
Rivestimento in porfido rosso mq. 175,00.....		" 155.000, =
Salvagente mq. 310 .....		" 31.000, =

Totale ..... L. 177.000, =

Status \_ formelle \_ modelli \_ fermatura \_ fusione , ecc. L. 150.000, =

Spese di spedizione, imballaggio ed imprevisti ..... L. 40.000, =

Totale ..... L. 367.000, =  
\*\*\*\*\*

PS: En estos precios no esta comprendida la obra de el escultor y arquitecto.

61. Materiale concorso *Pampas*, elenco preventivo materiali, Buenos Aires, 1936, pp.2/2. (MART).

Comisión Nacional  
de Monumentos al Comité General

D. Julio Argentino Roca  
(B. N. 1101)

una delle gallerie più importanti  
tant' più ha offeso la sala  
a prais per una esposizione  
Fara volentieri una collezione  
di disegni e tempore del gruppo  
nel padiglione. fui scritto a Spinnichallo qualche cosa che ne dici?

Ho visto la tua biografia peccato il testo un po' feroce  
del Urso Persico. A giorni uscirà una "recensione" su  
"Noticias graficas" che pubblicherà un amico. Ora vedrò  
il mondo di parti la reclam necessaria per il concorso  
al monumento per non parti fare l'illustra biografia.  
Se vedi Baltat e Browni high de ho ricevuto disegno  
che sta preparando la mostra. A Hersonsi high de  
ho ricevuto il suo disegno. ~~ma~~ No la lettera che mi  
dice accompagnare i disegni. Cordialite verissime  
a te ed a tutti tuoi S. Rossi

### Bases para la Construcción del Monumento

Julio A. Roca  
Teniente General Julio A. Roca

Artículo 1.º — Llámase a concurso para la erección del monumento al Teniente General Julio A. Roca, dispuesto por Ley 12.167, el que será construido en el eje de la Diagonal Sud, entre las calles Perú y Chacabara.

Art. 2.º — El concurso en el que podrán participar tanto los artistas radicados en el país como los residentes en el extranjero, se efectuará mediante la presentación de "maquetas" y bajo las condiciones que a continuación se expresan:

Art. 3.º — El plazo para la entrega de las "maquetas" será de cinco meses, venciendo el día 5 de Noviembre próximo.

Art. 4.º — La entrega de los proyectos que podrá realizarse desde quince días antes de la fecha señalada para la clausura del concurso, se efectuará todos los días hábiles, menos los sábados, de 14 a 16 horas, en el Palacio de Correos y Telégrafos.

Art. 5.º — Los trabajos se presentarán bajo sello acompañado de un sobre cerrado y lacrado, señalando en la parte exterior el lugar adoptado. Dicho sobre contendrá el nombre y domicilio del autor, una memoria descriptiva de la obra, un visible modelo de la naturaleza de los materiales a emplearse y presupuesto detallado.

Art. 6.º — Es requisito indispensable que en todos los proyectos se destaque, en forma sencilla, la figura militar del Teniente General Roca, debiendo tenerse en cuenta en lo que respecta a la altura del monumento, el espacio de que se dispone y la altura de los edificios circunstantes. En lo que se refiere a las estructuras constructivas, se deberá dar preferencia al empleo de materiales tales como piedra, mármol, bronce.

Art. 7.º — La presentación constará de las siguientes piezas:

- a) Dibujo en peso, escala 1:10.
- b) Plano de ubicación en escala de 1:200.
- c) Plano del Monumento en escala 10:100.

Art. 8.º — Los concurrentes podrán presentar más de un proyecto. Por cada trabajo se recibirá un recibo en forma.

Art. 9.º — Sólo podrán ser abiertos los sobres de los trabajos que merezcan o de aquellos que merezcan mención, destruyéndose los demás.

Art. 10.º — De las obras presentadas, la Comisión

Nacional concederá a diez hasta diez y adjudicará los premios divididos en la siguiente forma:

- 1.º Premio, adjudicación de la obra de acuerdo con estas bases \$ 6.000.—
- 2.º .. \$ 4.000.—
- 3.º .. \$ 1.000.—

La Comisión Nacional podrá compensar a aquellos artistas que merezcan mención especial.

Art. 11.º — La elección se hará por el voto de todos los miembros presentes de la Comisión Nacional, incluso el Presidente; en caso de empate se realizará una nueva votación, teniendo el Presidente doble voto. Para esta reunión se hará una citación especial, siendo indispensable la presencia, por lo menos, de dos tercios de los miembros de la Comisión, bastando simple mayoría en la segunda citación. La resolución de la Comisión Nacional será inapelable.

Art. 12.º — Juntamente con el presupuesto, el artista que obtenga la adjudicación de la obra, documentará en debida forma el valor y calidad de los materiales a emplearse. La Comisión Nacional dentro de la suma de \$ 200.000.— acordará con el artista el monto total de la obra. La Comisión Nacional se reserva el derecho de hacer al escultor las indicaciones que considere convenientes para mejor realización de la misma.

Art. 13.º — El monumento deberá ser entregado a la Comisión Nacional en condiciones de poder procederse a su inauguración dentro de los trece meses de firmado el contrato respectivo, bajo pena de las multas que se establecerán en dicho contrato.

Art. 14.º — Todo trabajo que no se ajuste a las bases establecidas será rechazado, siendo la Comisión Nacional único juez.

Art. 15.º — Los trabajos presentados serán expuestos al público durante quince días en el lugar que la Comisión Nacional designe. Dicha exposición será anterior al fallo. Producido éste, las obras deberán ser retiradas por el autor dentro de los quince días. Pasada esta plaza, la Comisión Nacional no se responsabilizará por las mismas.

Art. 16.º — La Comisión Nacional facilitará una planimetría en escala de 1:500 del lugar, sus alrededores, un croquis y una perspectiva del lugar que circundará al monumento, calculando la altura de las construcciones.

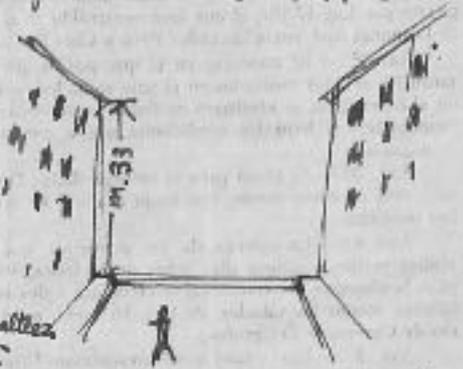
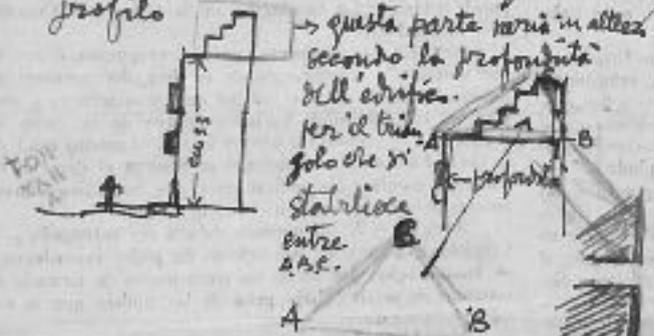
SECRETARÍA DE LA COMISIÓN NACIONAL  
Correo Central, 84. Piso

Carissimo Fontana,

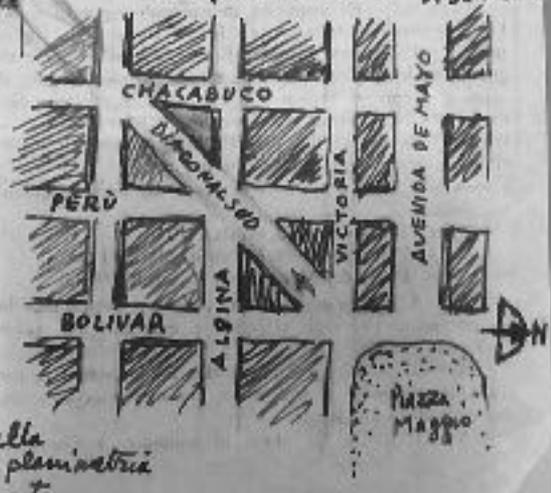
25. luglio 1936  
Buenos Aires

Licero oggi il tuo telegramma, 5 ore dopo l'arrivo spedisco il presente avion, con tutte le informazioni che ho potuto avere. Manca la planimetria del posto, che all'ufficio mi assicurarono ci sarà fra una settimana. Appena pronta spediro. Per facilitarti ~~de~~ ho cercato io il regolamento di altezza degli edifici della Diagonale Sud (o Julio A. Roca) e ti faccio uno schizzo del posto. Colla planimetria vedrai le cose meglio.

altezza massima delle facciate  
Nu. 33. Poi esiste un'altra liberta  
de non ha nessuna importanza te la  
dico a scopo di ornato. Gli edifici  
possono essere piu alti pero dopo  
133 metri rientrando come il seguente  
profilo



Tieni calcolo che se le via  
CHACABUCCO, PERU sono 15 metri  
di larghezza, la Diagonale sud e  
M. 30 metri



Il triangolo rosso nella pianta e dove  
presumibilmente ra posto il nuovo  
monumento essendo una piccola  
piazza. Tu sai che ogni quadrato di  
edifici entre una via e l'altra e ha  
m. 100 x 100 dividendo il quadrato 100 x 100  
con la diagonale di circa 30 metri di  
larghezza puoi stabilire la grandezza della  
piazza. Con piu certezza vedrai dalla planimetria  
regolamentare che ti spediro appena pronta.

63. Schizzi per il concorso Pampas, Buenos Aires, 1936, pp.2/2. (MART).

Prateronella la Galleria in 2005 sulla rivista. Le date Sirevella la seconda metà di ottobre. Ora ci  
 pensare di invitare tutte le sculture del Museo sono in già accennate note a farsi uguali, con la tempore  
 e bisogna per evitare spese forti di spiccare. La capione che potrebbe arrivare a te benissimo per posti, canzoni.

Unito tenera un foglio da consegnare a Bronesi ed a Seldati  
 C'è un'altra rivoltone tutto dritti.

Questo esposto  
 potrebbe essere la  
 base per un modo  
 veg. astrattista  
 italiano. Ma in  
 modo ufficiale  
 come la mostra  
 di arte italiana

Caro Fontana, contrariamente alle logiche supposizioni  
 il monumento sarà installato in mezzo alla strada, da  
 effando di molto traffico, non lo come la risolveranno.  
 Dal piano tu vedrai esattamente tutto quello che ti  
 occorre. L'elisse proteggiata segue il marciapiede  
 che romperanno per fare una specie di piazza piccol  
 sima. Quelli triangoli che io ti ho segnato vanno eviden  
 temente costruiti.

Ho detto l'estrado di Sirevella "Buenos"  
 nell'Italia letteraria. Sirevella molto tempo  
 a dopo, ti permette qualcosa, non ogni  
 artista a Milano, per pensare a Sirevella, ogni  
 arte italiana.

Riguardo al gusto di qui credo che tu sia già qualcoso  
 ad ogni modo il gusto ufficiale accetta volentieri un Bourdel  
 slavato.

Per te sono stato in casa di uno dei più fedtosi pirati di  
 tutti i Concorsi Don Gonzalez farano presidente dell'associa  
 zione degli amici del Museo di Buenos Aires collezionista di  
 tapeti precolumbiani, acquarelli di Vidal e de Pellegrini e di  
 un bel Modigliani ecc. Io sono in buoni rapporti, per ora questi

con un  
 della rivista  
 "Buenos"

Signore vide con molta simpatia la mia critica d'arte specialmente  
 agli ultimi concorsi di monumenti, quel monumento al generale  
 Berthier e Urquiza perché l'ice collimano con le sue idee di re  
 visione dei criteri vecchi. A detto signore ho già accennato alle tue  
 forti possibilità ed in una di queste sere gli farò omaggio di una tua  
 "monografia" con le dovute spiegazioni ampie, sul tuo ultimo periodo  
 astrattista. Poi c'è un'altra combinazione che potrebbe essere un aiuto  
 io ho ottenuto spiritivamente i locali della Galleria Nordiska per  
 fare una esposizione di rivaltri. I locali mi sarebbero dati gratis  
 di tutte le spese compreso catalogo e biglietti d'invito, ~~il~~ e ti

64. Note sul concorso Pampas, Buenos Aires, 1936. (MART).

Milano 15/10/36

Caro Rossi

Ti ho scritto per posta aerea la conferma della spedizione del bozzetto porto franco Buenos Ajres Questa e la fotografia che tu devi far ingrandire 0,57 x 0,57 da incollare su cartone e da presentare col bozzetto in gesso. Come vedrai dai disegni spediti e da questa foto l'importanza e la trovata del monumento e la collocazione dell'arco sull'asse della diagonale e precisamente e leggermente inclinate permettendo la visuale completa della statua stando sull'asse della strada. Il progetto come vedi e molto bello e si dovrebbe avere molta probabilità di vincita. Come ti scrissi per lettera scrivi a mio padre a Rosario S. Fe Rioja 2070 e mettiti d'accordo con lui per tutte le spese e raccomandazioni. A già ti scrivero ancora per aereo. Ciao caro Rossi e scusami nuovamente per il disturbo  
tuo Fontana

L'ingrandimento di questa foto e la presentazione della fotografia e importante per chiarire alla Commissione giudicatrice la collocazione del monumento rispetto all'asse della Diagonale.

no. 1 511

Centro di studi grafici  
Via Lunga 8 telefono 01577



Milano (221)

10/12  
19/51

Caro Baldessari,  
ben volentieri ti autorizzo e per  
uso ed eventualmente, riprodurre il  
mio bozzetto per il pavimento dell'altra  
della 3° T. È tua proprietà.  
Affettuosamente tuo  
A. Rossi

66. Lettera di Attilio Rossi a Luciano Baldessari sul pavimento della IX Triennale, Milano, 1951. (MART).

Bof. 2. 373. 4-9

**Comitato Antifascista Mantovano  
Ente Manifestazioni Mantovane**

Nell'ambito delle Celebrazioni  
per il XXXI° anniversario  
della Liberazione e con il  
patrocinio della Regione Lombardia

**domenica 1° maggio 1977**  
Festa del Lavoro

alle ore 11  
nel Palazzo della Fagnone  
in Mantova - Piazza Erbe  
si aprirà la mostra

**VIA CRUCIS OGGI**  
di Attilio Rossi

La S.V. è invitata  
a intervenire

Il sottoscritto  
Dr. Gianni Uvardi



67. Invito di Attilio Rossi a Luciano Baldessari per la mostra *Via Crucis Oggi*, Milano, 1977. (MART).

## 2 Elenco Corrispondenti

Il presente elenco è stato ricostruito sulla base dell'indice cronologico Victoria Ocampo papers presso Houghton Library; confrontato e integrato con l'archivio dell'Academia Argentina de Letras a Buenos Aires.

L'epistolario di Victoria Ocampo raccoglie le lettere ricevute dal 1908 al 1979, anno della sua scomparsa.

Il materiale è diviso tra Harvard University e l'Academia Argentina de Letras. Si tratta di lettere, documenti di varia natura e talvolta anche fotografie. L'epistolario originale è completo a Harvard e fotografato, mantenendo la sua struttura originale, all'Academia.

Gli argomenti dell'epistolario sono vari e documentano le iniziative e gli interventi di Victoria Ocampo nei vari campi: il settore editoriale della rivista "Sur", la corrispondenza con artisti, letterati, architetti, collaboratori e amici o conoscenti, inoltre ai rapporti con le istituzioni in Italia e all'estero.

Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina), 1976-1977.  
Academie du Monde Latin, 1967.  
Academie francaise, 1965.  
Adam, Carlos, 1969-1978  
Adams, Mildred, 1894-1947/1978  
Aduriz, Maria Angelica, 1976.  
Aguirre, Margarita, 1976 1977.  
Alberti, Rafael, 1902/1931.  
Alcorta, Gloria, 1974-1975.  
Alfred A. Knopf, 1957 1976.  
Alianza Francesa, 1977.  
Allan, Blaise, 1973.  
Alleva, Renato, 1976.  
Almandos Almonacid, Maria, 1978.  
Almendros, Nestor, 1964.  
Alonso, Amado, 1951.  
Alonso, Juan, 1952.  
Alonso, Maria Rosa, 1935.  
Altolaquirre, Manuel, 1904/1959.  
Alvarez, Ricardo E, 1976.  
Alvear, Marcelo Torcuato de, 1868/1942.  
Amadeo, Marior, 1978.  
American Academy of Arts, 1972-1973.  
Amigos del Arte, 1977.

Amorim, Enrique, 1900 .  
Anderson, Valborg, 1957.  
Anderson Imbert, Enrique, 1910 .  
Angelino, Diego, 1944, 1974.  
Aniz Aristizabal, Javier M, 1978.  
**Ansermet, Ernest, 1924-1968.**  
Antin, Manuel, 1926-1970.  
Aparicio, Cristina C. M. de., 1971-1978.  
Aramburu, Pedro Eugenio, 1903-1970  
Arata de Erize, Jeannette., 1961-1978.  
Arbones, Alberto, 1978.  
Arciniegas, German, 1900-1978.  
Arenas Luque, Fermin Vincente, 1909-1977.  
Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. 1977-1978  
Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Embajada (France), 1977.  
Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Embajada (Great Britain), 1966.  
Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Embajada (India), 1961.  
Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Embajada (U.S.), 1972.

- Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Ministerio de Cultura y Educacion. Comision de Ensenanza y Moralidad del Idioma, 1976.
- Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Ministerio de Educacion y Justicia, 1965.
- Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Ministerio de Planeamiento, 1977.
- Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1956-1975.
- Argentina. Comision Nacional Argentina para la Unesco. Secretaria de Comunicaciones, 1960.
- Arguello, Maria, 1978.
- Armand, Octavio, 1946-1977.
- Armani, Horacio, 1972.
- Aryanayakam, E.W., 1930-1962.
- Asociacion Argentina de Cultura Inglesa, 1961-1977.
- Asociacion Argentina por la Libertad de la Cultura, 1958.
- Asociacion del Profesorado Orquestal, 1926.
- Asociacion Latinoamericana Civico Social, 1977.
- Asociacion Sarmientina, 1978.
- Aubry, Michel, 1977.
- Ayala, Francisco, 1906, 1955-1977.
- Ayala, Leonardo, 1924.
- Bacskovszky, Elizabeth, 1974.
- Baeza, Maria, 1956-1958.
- Baeza, Ricardo, 1890-1954.
- Baeza de Llovet, Carmen,.
- Bagchi, Jyotirindra, 1975.
- Banchs, Enrique, 1888-1968.
- Bandyopdhyya, Somendrantha, 1971-1973.
- Banerjee, Gopal Hari, 1978.
- Bara, Walter A, 1963.
- Baron Supervielle, Odile, 1978.
- Barrandeguy, Emma, 1959.
- Barrere, Bernard.
- Barrett, Edward W. (Edward Ware), 1989-1965.
- Basaldua, Hector.
- Battistessa, Angel Jose, 1902-1978.
- Bay, Andre, 1975-1976.
- Bayon, Damian, 1956-1961.
- Bedford, Sybille, 1911-1975.
- Bell, Quentin, 1972-1973.
- Bemberg, Maria Luisa, 1977.
- Bemberg, Maximo Gainza, 1978.
- Benaros, Alberto, 1977.
- Benavente, Jacinto, 1886-1954.
- Benitez, Jaime, 1908-1957.
- Benito, Jose de., 1956.
- Berdiaev, Nicolai, 1874-1948.
- Berges, Consuelo, 1956.
- Bernal, Joaquin, 1977..
- Bernanos, Georges, 1888-1948.
- Bernardez, Francisco Luis, 1954-1955.
- Bernstein, Maurice A, 1951.
- Bertin, Lionel, [1914?].
- Bhattacharya, Kalidas, 1967.
- Bhattacharyya, Amar, 1969.
- Bibesco, Helena, 1934.
- Biddle, Katherine, 1890-1977.
- Bioy Casares, Adolfo, 1960-1975.
- Bishop, C.H, 1957.
- Blackie..
- Blake Tyler, H.B, 1943.
- Bock, Werner, 1961.
- Boldini, Giovanni, 1842 1931, 1913.
- Bondy, Francois, 1915, 1960.
- Bonet, Osvaldo, 1978.
- Bonnet, Henri, 1888 1978, 1939 1940.
- Booher, Edward E, 1963.
- Borges, Jorge Luis, 1899, [193 ] 1977.
- Borges, Leonor Acevedo de, 1963-1972
- Botti, Daniel, 1978.
- Bowden, 1945.
- Brancati, Vitalino 1951.**
- Brandin, M, 1962.
- Bravo Villasante, Carmen, 1963.
- Breda, Emilio A. (Emilio Alberto), 1976.
- Breton, Andre, 1934-1936.
- British Broadcasting Corporation, 1946.
- British Council, 1944-1947.

- British Council (Argentina), 1955-1965.  
 Bruno, Pedro M, 1977.  
 Bullrich, Silvina, 1915, 1976, 1978.  
 Burone, Carlos, 1970-1977  
 Butler, Horacio, 1977.  
 Buxton, Robert Vere, 1946.  
 Buytendijk, F.J.J. (Frederik Jacobus Johannes), 1956.  
 Byrne, James MacGregor, 1973.  
 Cabrera Infante, G. (Guillermo), 1976  
 1977.  
 Caillois, Aleva, 1978.  
 Caillois, Roger, 1939-1978  
 Campana pro Premio Nobel de la Paz para Pablo Casals, [1958]  
 Camus, Albert, 1913 1960: corrispondenza 1947-1959  
 Camus, Francine, corrispondenza 1962-1978.  
 Canal Feijoo, Bernardo, 1978.  
 Canto, Patricio, 1953-1971.  
 Carassou, Michel, 1976-1977  
 Carcano, Miguel Angel, 1945  
 Carner Noules, E, 1957.  
 Carrion, Alejandro, 1964.  
 Cartosio, Emma de, 1976-1977. Casares, Maria.  
 Castex, Mariano R, 1962.  
 Castillo, Abelardo, 1961.  
 Castro, J. Heriberto, 1965.  
 Castro, Juan Jose, 1960-1964.  
 Catherine, Jean Pierre, 1977.  
 Celalyan, Vartuhi, 1977.  
 Center for Inter American Relations, 1974.  
 Centro Argentino de Ingenieros, 1978.  
 Chadourne, Paul, non prima 1945  
 Chadwick, Nora K. (Nora Kershaw), 1953.  
 Chaplin, Oona.  
 Charles Roux, Edmonde, 1975.  
 Charlot, editeur, 1944.  
 Chatterjee, Chandidas, 1975.  
 Chatterji, N, 1957-1963  
 Chatto & Windus (Firm), 1964-1969.  
 Chaves, Jose Maria, 1972.  
 Chile. Embajada (Argentina), 1958.  
 Chinese Delegation for International Intellectual Cooperation. invito a Victoria Ocampo, 1943.  
 Christ, Ronald J, 1972-1978.  
 Cocteau, Jean, 1889 1963. Telegramma, 1930.  
 Columbia University. Graduate School of Journalism. 1972-1979.  
 Comite Mexicano Pro Derechos de los Judios de la Union Sovietica, 1966.  
 Committee of Correspondence (New York, N.Y. : 1952 1969), 1957-1966.  
 Congres des Peuples pour la Paix (1952 : Vienna), 1952.  
 Connolly, Cyril Vernon, 1903 1974, 1946.  
 Consejo Argentino de la Paz, 1978.  
**Convegno Internazionale "Leone Tolstoi", 1960, Fondazione CINI, Venezia**  
 Copeau, Jacques, 1879 1949, 1931-1940.  
 Cordova Iturburu, C. (Cayetano), 1902, 1970.  
 Correas de Zapata, Celia. 1976-1978  
 Cortazar, Julio, 1965-1967.  
 Corti, Alfredo, 1977.  
 Corti, Roberto, 1975.  
 Cosio Villegas, Daniel, 1898 1976, 1953-1976.  
 Cotta, Maria Dolores S. de., 1977.  
 Cottier, Yvette, 1942-1979  
 Couffon, Claude, 1975.  
 Courcel, Martine de, 1973-1975  
 Cozarinsky, Edgardo. Postale, 1977.  
 Craft, Robert, 1957-1968  
 Cranmer, Jean, 1975.  
 Cromo Publicidad S.A, 1965.  
 Cuevas de Vera, Tota.  
 Cullen, Mercedes Artayeta de, 1977.  
 Cunard, Nancy, 1896 1965, 1936-1937  
 Cunningham, Patricia. 1974.  
 Dabini, Attilis, 1947.  
 Dagnan Bouveret, Pascal Adolphe Jean, 1852 1929, 1910-1919.  
 Dana, Doris, 1956 1971.  
 Davis, Dennis, 1971.

Day, Rosamond.  
De Neufville, Pierre, 1924, 1976-1977.  
De Onis, Harriet, 1899, 1957-1968.  
**De Sica, Vittorio, 1901 1974,**  
**corrispondenza: 1951-1956**  
Decker, Clarence R, 1958.  
Del Carril de Neruda, Delia, 1966-1978.  
Delgado Ramirez, Celso H., 1975-1977  
Della Porta, Federico, 1977.  
Demian, 1976-1977.  
Denevi, Marco, 1922, 1972-1978.  
Dessein, Daniel Alberto, 1976.  
Dhar, R, 1969.  
Di Giovanni, Norman Thomas, 1971.  
Dicifran., 1965.  
Dohms, Gerhard, 1965-1975  
Dominguez, Guillermo A, 1976.  
Dominguez, Jorge, 1973-1978.  
D'Orgeval, F, 1940.  
Draper, Ruth, 1884 1956.  
Drieu la Rochelle, Pierre, 1893 1945,  
corrispondenza: 1929-1945.  
Duggan, Miguel, 1978.  
Duran, 1964 1967.  
Durry, Marie Jeanne, 1901, 1955.  
Duse, Eleonora, 1858 1924.  
Ede, H.S. (Harold Stanley), 1895  
Edelberg, Betina, 1978.  
EditorialSudamericana, 1974.  
Edmundo, 1947.  
**Eisenstein, Sergei, 1888 -1965,**  
**corrispondenza: 1931-1934.**  
Eliot, T.S. (Thomas Stearns), 1888 1965,  
corrispondenza: 1946 1957.  
Elizabeth II, Queen of Great Britain, 1926.  
corrispondenza: 1946  
Elmhirst, Dorothy, 1963-1967.  
Elmhirst, Leonard Knight, 1893 1974,  
Embree, Edwin R. (Edwin Rogers),  
1883-1950, 1943.  
Erro, Carlos Alberto, 1903 1968,  
corrispondenza: 1935 1965.  
Espasa Calpe, S.A, 1931.  
Etiemble, 1909, 1945-1973.  
Fall, Amadou, 1958-1959.  
Fassina, Maria, 1975.  
Fatone, Vicente, 1958.  
Federación Argentina de Mujeres de  
Negocios y Profesionales, 1977.  
Federación Argentina de Mujeres  
Universitarias, 1977.  
Federación Socialista de la Capital  
Federal, 1976.  
Fernandez, Javier, 1978.  
Fernandez Villa Urrutia, Rafael, 1964.  
**Ferrero, Leo, 1903 1933,**  
**corrispondenza: 1930-1933.**  
Figari, Pedro, 1861 1938, corrispondenza:  
1925 1928.  
Figari de Herrera, Delia, 1969.  
Fink, Federico, 1974.  
Firpo, Norberto, 1973.  
Focillon, Henri, 1881-1943, 1940.  
**Fondane, Benjamin, 1881 1943.**  
Fondation Royaumont. Centre culturel de  
rencontre, 1947.  
Fontan, Dionisia, 1975.  
Forrester, Viviane, 1973.  
Forster, E.M. (Edward Morgan), 1879  
1970, 1946-1954.  
France. Ambassade (Argentina),  
1957-1964  
France. Ambassade (U.S.), 1945.  
France. Ministre d'Etat charge des Affaires  
Culturelles, 1960-1966.  
France. Presidence de la Republique, 1963.  
**Frank, Waldo David, 1889 1967,**  
**corrispondenza: 1929-1965**  
Fraschino, Guillermo R, 1978.  
Fraternidad Rosacruz del Paraguay, 1976.  
**Freund, Gisele, 1955 1970.**  
Fronzizi, Arturo, 1908, 1962.  
Fuentes, Carlos, 1957.  
Fuller, Roy Broadbent, 1912, [ca. 1956].  
Fundacion General Juan Martin de  
Pueryrredon, 1972.  
Fundacion Severo Vaccaro, 1965.  
Gainza Paz, Alberto, 1899, 1961-1976.  
Galantiere, Lewis, 1893, 1966-1967.  
Gallardo, Jorge Emilio, 1978.  
Gallardo, Sara, 1969-1977.  
Gallegos, Eduardo, 1972, 1976.

Galli Mainini, Carlos, 1955  
 Gallimard, Claude, 1963-1964.  
 Galvez, Manuel, 1882 1962, 1961.  
 Ganay, Rosita de, 1967.  
 Gannon, Patricio. Postali: 1967-1971.  
 Garces, Delia.  
 Garcia de Souza, corrispondenza: 1976, 1978.  
 Garcia Garrido, Jose Luis, 1976.  
 Garcia Venturini, Jorge L, 1972.  
 Garcia Mazas, Jose, 1966.  
 Gardiol, Rita Mazzetti de, 1974.  
 Garelli, Margarita, 1977.  
 Garnett, David, 1892, 1963-1964.  
 Garramuno, Carlos Alberto, 1978.  
 Garzon Valdes, Ernesto, 1964.  
 Gaille, Charles de, 1890 1970, 1964.  
 Gerstein, Noemi, 1977.  
 Ghioldi, Americo, 1977.  
 Ghione, Cumeta, 1958.  
 Gibian, Jill.  
 Gide, Andre, 1869 1951, corrispondenza: 1937-1950.  
 Gimenez Zapiola, Emilio, 1976.  
 Ginastera, Alberto, 1916, 1967.  
 Giral, Angela, 1977.  
 Girri, Alberto, 1977.  
 Giusti, Roberto Fernando, 1887, corrispondenza: 1959-1977.  
 Glickman, Elba, 1977.  
 Gnecco, Alberto, 1977.  
 Gnecco, Emilio P, 1974.  
 Gobernado, Antonio, 1961.  
 Goldin, Enrique, 1975.  
 Gomez de la Serna, Ramon, 1888 1963. corrispondenza:1929-1932  
 Goncalvez, P, 1971.  
 Gonzalez Feltrup, Sergio, 1974.  
 Gonzalez Lanuza, Eduardo, 1900-1959.  
 Gonzalez Segura, Jacinto, 1975-1977.  
 Gorkin, Julian, 1901, 1958-1963.  
 Goyanarte, Juan, 1900, 1953.  
 Grant, Jane C., 1892 1972, [1943?].  
 Grau, Jacinto, 1877 1958, 1923.  
 Great Britain. , Embassy (Argentina), 1961-1974.  
 Greenberg, Noh, 1961.  
**Greene, Graham, 1904, corrispondenza: 1946-1978.**  
 Greene, Vivien, 1947.  
 Grinberg, Miguel, 1974.  
 Gropius, Ise, 1930-1934.  
**Gropius, Walter, 1863 1969, corrispondenza: 1930-1932.**  
 Grover, Frederic J, 1958 1977.  
 Guandique, Jose Salvador, 1974.  
 Guasta, Eugenio, 1958-1978.  
 Gudino Kieffer, Eduardo, 1964, 1966.  
 Guibourg, Edmundo, 1893, 1973, 1977.  
 Guido, Beatriz, 1958.  
 Guido Spano, Carlos, 1969.  
 Guiraldes, Adelina., 1944 1967  
 Guiraldes, Ricardo, 1886 1927, 1918.  
 Gunther, John, 1901 1970, 1965.  
 Gutman, Daniel, 1977.  
**Halperin, Renata Donghi, 1958, Asociacion de cultura Argentino Italiana.**  
 Hanson, Philip, 1968.  
 Harcourt, Brace & World, 1962.  
**Harvard University, 1967.**  
 Heard, Gerald, 1889 1971, 1935-1942.  
 Heinemann Educational Books Ltd, 1964.  
 Helbling, Carlos Conrado, 1977.  
 Herrera Vegas, Luis Zavaha Bunge de, 1977.  
 Herrick, Leonard.  
 Heston, Charlton, 1967.  
 Hines, Thomas M, 1970.  
 Hispanic Society of America, 1979.  
 Hoppenot, Henri, 1943.  
 Houssay, Bernardo A. (Bernardo Alberto), 1887, 1960.  
 Hugo, Valentine, 1887 1968, 1935-1946.  
 Huidobro, Pedro G, 1946.  
 Humayun Kabir, 1906 1969, 1961.  
 Huxley, Aldous, 1884 1963, corrispondenza:1931-1963  
 Huxley, Julian, 1887 1975, 1947-1965.  
 Huxley, Juliette, 1896, 1963/1964-1978.  
 Huxley, Laura Archera, 1964.  
 Huxley, Maria, 1934-1954

Ibarguren, Carlos, 1905, 1962  
 Imprenta Lopez, 1965.  
 India. Embassy (Argentina), 1953-1977.  
 India. Ministry of Scientific Research and Cultural Affairs, 1960.  
 Indian Council for Cultural Relations, 1958.  
**Institute of Contemporary Arts, telegrams to Victoria Ocampo, 1959.**  
 Institute of International Education (New York, N.Y.), 1963.  
 Instituto Cultural Ultravitalista Biblioteca Simon Bolivar, 1965.  
 International Writers' Fund.  
 Iriberry, Bernardo, 1964.  
 Irujo, Pedro Maria de, 1957.  
 Isherwood, Christopher, 1904, 1947-1949.  
 Italy. Ministero degli affari esteri, 1934.  
 James, Clara, 1976-1978.  
 Jauretche, Arturo, 1971-1973.  
 Jijena Sanchez, Rosalia de.  
 Jockey Club de Rosario. Comisiòn de Cultura, 1966.  
**John Simon Guggenheim Memorial Foundatin, 1978.**  
 Jonathan Cape Ltd, 1951.  
 Joulia, Blanca Rosa, 1977.  
 Jouvett, Louis, 1942 1947.  
 Joxe, Louis, 1947.  
 Jung, C. G. (Carl Gustav), 1875 1961, 1934.  
 Jurado, Alicia, 1961 1979.  
 Kelly, Marie Noele  
 Kennington, Celandine, 1963.  
 Kennington, Eric, 1888.  
 Kent, Victoria, 1930-1978.  
 Keyserling, Goedela, 1946 1967.  
 Keyserling, Hermann, Graf von, 1880 1946, corrispondenza: 1929 1940.  
**King, John, 1950, 1976.**  
 Kirstein, Lincoln, 1907, 1942  
 Koestler, Arthur, 1905 , 1947.  
 Kripalani, Krishna, 1907, 1958-1976..  
 Krupkin, Ilka, 1965-1974.  
 La Capital, 1977.  
 La Nacion, Buenos Aires, 1951 1957.  
 La Rochefoucauld, Edmee de, 1895, corrispondenza: 1950-1953.  
 Lacan, Jacques, 1901, 1966.  
 Lago, Mary M, 1967.  
 Lancelotti, Mario A, 1970-1977.  
 Lansard, Jean, 1972.  
 Lanza del Vasto, Joseph Jean, 1901, 1956-1971.  
 Lapido Portela, Jose A, 1972.  
 Larreta, Enrique Rodriguez, 1875 1961, 1946-1958.  
 Lash, Kenneth, 1955.  
 Lawrence, A.W. (Arnold Walter), 1900, 1946-1978.  
 Lawrence, M.R, 1951-1960.  
 Lawrence, Sarah, 1946-1952.  
**Le Corbusier, 1887 1965, corrispondenza: 1929-1939.**  
 League of Nations, 1939.  
 Leger, Dorothy, d. 1985, 1960 1972.  
 Lehman, Robin, 1973.  
 Lehmann, John, 1907, 1956.  
 Levillier, Jeannette, 1977.  
 Lida, Raimundo, 1953-1977.  
 Liddle, Magdalen, 1977.  
**Liernur, Jorge Francisco, 1975.**  
 Lilar, Suzanne, 1901, 1971.  
 Lindsay, Loelia, 1902, 1946.  
 Liscano, Juan, 1915, corrispondenza: 1966-1978.  
 Lodge, John Davis, 1903 1985, 1971.  
 Lombroso Ferrero, Gina, 1872 1944, corrispondenza: 1933-1940.  
 Lomello, Arturo, 1959.  
 Loos, Anita, 1894 1981, corrispondenza: 1954-1978.  
 Lopez de Gomara, Susana, 1978.  
 LS1 Radio Municipal (Buenos Aires), 1965.  
 Lynch, Marta, 1929, 1963-1977.  
 Macdonald, Dwight, 1960.  
 MacLeish, Archibald, 1892, corrispondenza: 1941-1965.  
 Macleod, Norman, 1895 1964, 1932.  
 Macnab de Zapiola Acosta, Augusta, 1959.  
 Maeztu, Maria de, 1882 , 1927-1932

Maitraye Devi, 1914 , 1961  
 Malle, Louis, 1932, 1966.  
 Mallea, Eduardo, 1903.  
 Malraux, Alain, 1967-1978.  
 Malraux, Andre, 1901 1976, 1933-1975.  
 Malraux, Madeleine, 1964 1978.  
 Manach, Jorge, 1898 1961, 1950.  
 Marcus, Raymond, 1967.  
 Marias, Julian, 1914, 1954-1962.  
 Marichal, Juan Augusto, 1922, 1967.  
 Marichalar, Antonio, 1932.  
 Maritain, Jacques, 882 1973, 1936-1943.  
 Marlowe, Sylvia, 1960-1978.  
 Martinez, Martha, 1920, 1977-1978.  
 Martinez Estrada, Agustino, 1964-1967.  
 Martinez Estrada, Ezequiel, 1895 1964  
 Massuh, Victor, 1965-1976.  
 Mastronardi, Carlos, 1901, 1968.  
 Mathews, Jackson, 1970.  
 Matthews, Herbert Lionel, 1900,  
 corrisponzenza: 1960-1961.  
 Maurois, Andre, 1885 1967, 1937-1954.  
 MCA Paris Ltd, 1960.  
 McGuire, William, 1917, corrisponzenza:  
 1965-1977.  
 McLeod, Enid, 1972.  
 McNicoll, Robert E, 1959-1960.  
 Mendelsohn, Erich, 1887 1953, 1931..  
 Mendez, Evar, 1888 1955, 1926.  
 Meredith, Burgess, 1908 corrisponzenza:  
 1948-1950.  
 Merton, Thomas, 1915 1968,  
 corrisponzenza: 1958-1968.  
**Meyer, Doris, 1976-1979.**  
 Michaux, Henri, 1899, 1931-1973.  
 Middleton, George H, 1965.  
 Milhaud, Darius, 1892 1974.  
 Minervas Kvartalsskrift, 1962.  
 Mirelman, Jose, 1960.  
 Mish, John L, 1977.  
 Mistral, Gabriela, 1889 1957,  
 corrisponzenza: 1925-1956.  
 Moe, Henry Allen, 1894 1975, 1957.  
 Mohrenwitz, L, 1948.  
 Molloy, Sylvia, 1973-1977.  
 Monnier, Adrienne, 1935-1946.  
 Monod, Julien, 1940-1945.  
**Montessori, Maria, 1870 1952, 1926.**  
 Montessori, Mario, 1898 , 1926  
 Mookerjee, Ranu, 1957.  
 Moore, Marianne, 1887 1972, 1947.  
 Moreau de Justo, Alicia, 1951-1978  
**Moreno, Marguerite, 1871 1948, 1908.**  
 Moria de Subercaseaux, Ximena, 1978.  
 Morrell, Ottoline Violet Anne Cavendish  
 Bentinck, Lady, 1873 1938, 1934.  
 Morsella, Astur, 1974-1977.  
 Mujica Lainez, Manuel, 1910, 1959-1979.  
 Munro, Eleanor C, 1973-1976.  
 Murena, H. A, 1960-1965.  
 Museo de Arte Moderno (Buenos Aires,  
 Argentina), 1978.  
 Nantet, Renee Claudel, 1964.  
 Narosky, Jose, 1976.  
 Nehru, Jawaharlal, 1889 1964, 1953-1962.  
 Neruda, Pablo, 1904 1973, 1938-1972.  
 New York Review of Books, 1965.  
 Neyra, Juan Carlos, 1978.  
 Nicolson, Nigel, 1947-1978.  
 Niedermeyer, Franz, 1969.  
 Noailles, Anna Elisabeth de Brancovan,  
 comtesse de, 1876 1933.  
 Noailles, Anne Jules de, 1967.  
 Nores Martinez, Agustin, 1967.  
 Norman, Dorothy, 1905, 1966.  
 Nosedo, Armando, 1959-1965.  
 Novella, Vittorio, 1963.  
 Nys, Marguerite, 1961.  
**Obieta, Adolfo de, 1972-1977.**  
 O'Gorman, Ned, 1921, 1965-1978.  
 Oliver, Maria Rosa, 1898 1971,  
 1958-1974.  
 Onassis, Jacqueline Kennedy, 1929, 1966  
 Order de la liberation, 1977.  
 Ormesson, Wladimir, comte d' , 1888  
 1973.  
 Ors, Eugenio d', 1882 1954, 1921.  
 Ortega, Soledad, 1914, corrisponzenza:  
 1956-1978.  
 Ortega Spottorno, Jose, 1956-1976.  
**Ortega y Gasset, Jose, 1883 1955,**  
**corrisponzenza: 1917-1941.**

Ortiz, Roberto, 1977.  
 Overgaard, M. Marie Therese, 1964.  
 Page, Chester, 1975.  
 Paita, Jorge Andres, 1931, 1952 1978.  
 Pandit, Vijaya Lakshmi, 1900, 1956.  
 Panikkar, Raimundo, 1918, 1965.  
 Parke Bernet Galleries, 1965.  
 Parra, Catalina, 1978.  
 Parravicini, Viviano, 1976-1978.  
 Pasolini, Pier Desiderio, 1913.  
 Patron Costas, 1978.  
 Paulhan, Jean, 1884 1968, corrispondenza:  
 1938-1962.  
 Pavan, Juan S, 1977.  
 Payro, Julio E., 1899 1971,  
 corrispondenza: 1961-1970.  
 Paz, Octavio, 1914, 1961-1978.  
 Peers de Perkins, Carmen, 1976.  
 PEN, 1956-1978.  
 Petraglia, Jorge.  
 Pezzoni, Enrique, 1956-1979.  
 Pierre Utard, Claude, 1965.  
 Piguet, Jean Claude, 1924, 1978.  
 Pineda, Salvador, 1915, 1964.  
 Pinochet, Lucia Hiriart de, 1977.  
**Piovene, Guido, 1907 1974, 1965.**  
 Pittaluga, Gustavo, 1906 , 1935.  
 Pizarnick, Alejandra, 1967-1972.  
 Plaut, Ernesto, 1959.  
 Pochhammer, Maria von, 1969.  
 Pollinger, Laurence, 1964-1966.  
 Popescu, Stan M, 1974.  
 Porter, Katherine Anne, 1890 1980,  
 corrispondenza: 1943-1945.  
 Prando, Alberto, 1959 1967.  
**Prebisch, Alberto, 1969.**  
 Prescott, Joseph, 1975.  
 Prevettoni, Delia E, 1968.  
**Puccini, Dario, 1963.**  
 Pueyrredon family, 1960-1978.  
 Quiles, Ismael, 1977.  
 Quiroga, Marcia I, 1977-1978.  
 Rabate, Lucienne, 1945.  
 Rabinovich, Jose, 1903, 1976-1977.  
 Radio audizioni Italia, 1953.  
 Rajagopal, Rosalind, 1945  
 Ramella, Raul, 1949.  
 Ramos, Lilia, 1957.  
 Ray, Sibnarayan, 1921, 1974.  
 Reece Parkin, Kenneth, 1958.  
 Reed, Henry Hope.  
 Rees, Richard, 1900, 1931.  
 Renoir, Jean, 1894, 1952.  
 Repetto, Nicolas, 1871 1965,  
 corrispondenza: 1954-1962.  
 Reszler, Andre, 1975-1976.  
 Reti, Ladislao, 1961.  
 Reyes, Alfonso, 1889 1959, 1921-1959.  
 Reyles, C.M, 1959.  
 Ricci, Franco Maria, 1973.  
 Riestra, Myriam de la, 1978.  
 Ringold, Francine, 1976.  
**Rivera, Diego, 1886 1957, 1957.**  
 Roa, Raul, 1954.  
 Rockefeller, David, 1915, 1967.  
 Rockefeller, Nelson A. (Nelson Aldrich),  
 Rodriguez Bustamante, Norberto, 1978.  
 Rojas, Gonzalo, 1917, 1966.  
 Rojas, Isaac Francisco, 1906, 1968-1970.  
 Rojas Silveyra, Jorge, 1972.  
 Romay, Arturo, 1967.  
 Romero, Francisco, 1891 1962,  
 corrispondenza: 1946-1960.  
 Romero, Jose Luis, 1909, 1971.  
**Rossi, A., Non dopo 1953**  
 Rothschild, Alix, baroness de, 1911 1982.  
 Rougemont, Denis de, 1906, 1939-1966.  
 Rougemont, Simone de, 1939-1941.  
 Roustan, Desire, 1873, 1925-1927.  
 Rouvier, Jean, 1964  
 Roux, Dominique de, 1963-1969.  
 Roy, Kshitis, 1953-1962.  
 Rubottom, R. Richard, 1962.  
 Ruiz Moreno, Hector, 1977-1978.  
 Runnquist, 1956.  
 Ryan, Saville, 1978 Sabato, Mathilde,  
 1978.  
 Sackville West, V. (Victoria), 1892 1962,  
 corrispondenza: 1936-1961  
 Saillet, Maurice, 1955-1965.  
 Saint John Perse, 1887 1975, 1943-1947.

Saiyidain, Khwaja Ghulam, 1904 1971, 1956.

Salas, Alberto Mario, 1964-1978.

Salmon, Ellinor, 1976-1978.

Salmon, M. M,

Santiago Papaleo, Eduardo, 1977.

Sarraute, Nathalie, 1964-1968.

**Sartoris, Alberto, 1901, corrispondenza: 1936-1939.**

Satchidananda, Swami, 1973.

Schoeffler, Jorge O, 1964.

Schoo, Ernesto, 1977-1979.

Schrijver, Herman, 1965.

Schultz de Mantovani, Fryda, 1912, corrispondenza: 1955-1978.

Scorza, Luis, 1976.

Segal, Alicia Freilich de, 1977.

Sen, K. M. (Kshitimohan M.), 1976.

Sergio, Lisa, 1905, 1973-1974.

Shaw, Charlotte Frances Payne Townshend, 1929.

Shawe Taylor, Desmond, 1958.

Shestov, Lev, 1886 1938, corrispondenza: 1929-1930.

Siegel, Lois, 1973..

Sieyes, Carmen de, 1977-1978.

Sillari, Elzeario, 1965.

Silva Herzog, Jesus, 1892, 1964.

Silvetti Paz, Norberto, 1972-1977.

Singh Pannu, Sujan, 1975

Sipriot, Pierre, 1958.

Sitwell, Edith, Dame, 1887 1964 corrispondenza: 1946-1947.

Smith, Carleton Sprague, 1905,

Smith, Grover Cleveland, 1923, 1965-1967.

Sociedad Argentina de Escritores, 1954-1958.

Sociedad Hebraica Argentina, 1965.

Societe Nationale des Gens de Lettres Hellenes, 1977.

Sommer, Pablo Heinz, 1968.

Sorondo, M. S. (Marcelo Sanchez), 1977.

Sosa, Nilda, 1977.

Sotheby & Co. (London, England), 1972.

Sotheby Parke Bernet Inc, 1972-1973.

Soto, Luis Emilio, 1954.

Spadavecchia de Gerardini, Amelia, 1977.

Spender, Stephen, 1909, [1946?].

Spiller, Ljerko, 1938.

Spinelli, Juan, 1977.

Squirru, Rafael F, 1967.

Steinberg, Isidoro Ricardo, [197 ].

Steinem, Gloria. Christmas card to Victoria Ocampo, 1972.

Steiner, George, 1929 , 1976.

Stetie, Salah, 1929.

Stevenson, Adlai E. (Adlai Ewing), 1900 1965, 1961-1965.

Storrs, Sir Ronald, Sir, 1881 1955, 1946.

Strassova, Helena, 1964.

**Stravinsky, Igor, 1882 1971, corrispondenza: 1935 1969.**

Stravinsky, Soulima, 1910, 1971.

Stravinsky, Vera, 1940 197 .

Supervielle, Jules, 1884 1960, corrispondenza: 1929 1941.

Swift Tercentenary Committee, 1966.

Switzerland. Botschaft (Argentina), 1978.

Symington, John Alexander, 1939.

Tagore, Rabindranath, 1861 1941, corrispondenza: 1924-1941.

Thompson de Julia, Mary V, 1971.

Thomson, Virgil, 1896, 1955.

Time, inc, 1967.

Time Life Foreign News Service, 1961.

Tomkins, Calvin, 1925, 1975.

Torres Fierro, Danubio, 1947, 1975.

Tran, Van Dinh, 1923, 1963.

Trilling, Diana, 1976.

Troubetzkoy, Pavel Petrovich, kniaz, 1866 1938.

Tsuda, Masao, 1972-1976.

Tsuji, Masahiro, 1976.

Uhlman, Fred, 1964.

Ulled, Armando, 1975.

Unamuno, Miguel de, 1864 1936, 1929.

Unesco, 1961-1978.

Ungern Sternberg, Leonie von, 1939.

United States. Bureau of Educational and Cultural Affairs, 1973.

United States. Embassy (Argentina), 1942-1976.  
 Universidad Nacional de Tucuman. Facultad de Filosofia y Letras, 1977.  
 University of Puerto Rico (Rio Piedros Campus). EditorialUniversitaria, 1965-1967.  
 University of Puerto Rico (Rio Piedros Campus). Faculty of Humanities. Department of Philosophy, 1973.  
 University of Texas at Austin. College of Humanities. Department of Spanish and Portuguese, 1977.  
 University of Texas at Austin. Humanities Research Center, 1965-1966.  
 Uribe, Basilio, 1955-1971.  
 Uriburu Roca, Guillermo, 1977.  
 Valery, Jeannie, 1945-1956.  
 Valery, Paul, 1871 1945, 1934-1945.  
 Valladares, Leda, 1971-1978.  
 Varela, Carlos, 1973.  
 Varela Dominguez de Ghioldi, Delfina, 1977.  
 Varela Ortega, Jose, 1978.  
 Vargas Llosa, Mario, 1936, 1965-1967.  
 Vazquez, Juan Adolfo, 1917, 1964.  
 Vazquez, Maria Esther, 1978.  
 Vera Ocampo, Raul, 1977.  
 Victor Gollancz, Ltd, 1954 1963.  
 Victoria, Marcos, 1974.  
 Videla del Mazo, Jose Maria, 1975.  
 Vijayatunga, J. (Jinadosa). 1902, 1963-1966.  
 Villarino, Maria de, 1905, 1977.  
 Vilmorin, Sophie L. de, 1978.  
 Vinacua, Rodolfo, 1961.  
 Visva Bharati, 1961-1973.  
 Vittorini, Elio, 1908 1966, 1951.  
 Vosper, Margery, 1957.  
 Wallmann, Margarita, 1904, corrispondenza: 1970-1977.  
 Walsh, Maria Elena, 1961 1972.  
 Walton, William, 1902, 1949.  
 Weill, Kurt, 1900 1950.  
 Weinberg, Gregorio, 1976.  
 Weissberger, José (Pepe).  
 Weissberger, L. Arnold, 1971.  
 Welles, Sumner, 1892, 1943-1949.  
 Wescott, Glenway, 1901, 1943-1973.  
 Wheeler, Monroe, 1899, 1948-1967.  
 Wilgus, A. Curtis (Alva Curtis), 1897 1981, 1957-1962.  
 William Morris Agency, 1958.  
 Williams, Emlyn, 1905, 1972.  
 Wilson, Colin, 1931, 1966.  
 Windhausen, Rodolfo, 1974.  
 Windsor, Edward, Duke of, 1894 1972.corrispondenza:, 1926-1928  
 Witten, Laurence C, 1965.  
 W. M. Jackson, Inc, 1959.  
 Woolf, Leonard, 1880 1969, corrispondenza: 1941-1957.  
 Woolf, Virginia, 1882 1941, corrispondenza: 1934-1940.  
 Wulff, Catalina, 1978.  
 Wuthenau, Alejandro von, 1977.  
 Wuthenau, Alexander von, 1934-1952  
 Yanez, Roberto, 1967.  
 Yofre de Weibel Richard, Maruja, 1978.  
 Yourcenar, Marguerite, 1951 1954.  
 Zabel, Morton Dauwen, 1901 1964, corrispondenza:1944-1957.  
 Zanetta, Susana, 1977.  
**Zavattini, Cesare, corrispondenza: 1951-1962.**  
 Zeballos de Ferrero, Stella M, 1977.  
 Zorraquin, Guillermo.  
 Zorrilla, China, 1977, 1978.  
 Zuleta, 1977.  
 Zweig, Stefan, 1881 1962.

## Bibliografía de Victoria Ocampo su “Sur”, fino 1966

In Italia la raccolta della rivista “Sur” è reperibile presso la biblioteca dell'istituto Italo Latino Americano di Roma. Tuttavia la collezione non è completa e attualmente non è consultabile.(aggiornato a ottobre 2018)

La collezione della Biblioteca Nazionale Argentina, l'archivio é in fase organizzazione ed alcuni numeri della rivista “Sur” non sono consultabili.

Tuttavia, considerando la pubblicazione del numero monografico nel 1953, si sono ritenute sufficientemente illustrativi questi titoli, fino 1966.

- *Carta a Waldo Frank*, “Sur”, 1, pp. 7-18
- *La aventura del mueble*, “Sur”, 1, pp. 166-174
- *Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset*, “Sur”, 2, pp. 16-52
- *Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires*, “Sur”, 2, pp. 205-208
- *Palabras francesas*, “Sur”, 3, pp. 7-25
- *Una conferencia*, “Sur”, 4, pp. 176-177
- *Carta al arquitecto Erich Mendelsohn de Berlin*, “Sur”, 5, pp. 170-171
- *El hombre que murió (D. H. Lawrence)*, “Sur”, 6, pp. 7-56
- *Wagner , histoire d'un artiste*, “Sur”, 7, pp. 145-150 Pourtales, Guy De
- *Leo Ferrero*, “Sur”, 8, pp. 155-157
- *Sobre dos poetas de Francia*, “Sur”, 9, pp. 7-68
- *Al margen de Gide*, “Sur”, 10, pp. 7-23
- *A proposito de El hombre de Aran*, “Sur”, 10, pp. 95-96
- *La mujer y su expresión*, “Sur”, 11, pp. 25-40
- *El esbozo de una vida*, “Sur”, 13, pp. 40-51 // =2337, =2499
- *Sobre un mal de esta ciudad*, “Sur”, 14, pp. 99-105 // 157 = 434
- *God is my new adventure; a book on modern mystics, masters and teachers*, “Sur”, 15, pp. 98-115 (Landau Rom)
- *El Congreso Internacional de Escritores de los P.E.N. Clubs en Buenos Aires*, “Sur”, 23, pp. 7-10
- *Divergencias*, “Sur”, 29, pp. 95-96
- *Carta abiertas: de Victoria Ocampo a José Bergamin*, “Sur”, 32, pp. 69-74

- *Carta a Federico Garcia Lorca. (Dopo la prima di Doña Rosita la soltera, en Buenos Aires)*, “Sur”, 33, pp. 81-83
- *El proletariado de la mujer según Mounier y según Bergamin*, “Sur”, 33, pp. 103-105
- *Maria de Maetzu*, “Sur”, 33, pp. 102-103
- *Dejad en paz a las palomas (un nuevo cine abre sus puertas)*, “Sur”, 34, pp. 84-86
- *Viaje olvidado*, “Sur”, 35, pp. 118-121 Ocampo Silvina
- *Virginia Woolf, Orlando y Cia*, “Sur”, 35, pp. 10-67
- *George Gershwin*, “Sur”, 36, pp. 84-85
- *Plangas; la langosta y los “gangster” de las ediciones clandestinas*, “Sur”, 38, pp. 68-73
- *Ravel (una visita a Montfort l'Amaury)*, “Sur”, 40, pp. 55-59
- *Emily Bronte (terra incognita)*, “Sur”, 45, pp. 7-51
- *Defensa de la inteligencia; con Sarmiento*, “Sur”, 46, pp. 7-9
- *Sarmiento (con selecciones de sus “Obras completas”)*, “Sur”, 47, pp. 7-25
- *Una homenaje a Victoria Ocampo*, “Sur”, 50, pp. 53-55
- *Roger Caillois*, “Sur”, 59, pp. 48-52
- *Camino a Sarrebruck*, “Sur”, 60, pp. 10-122
- *Jose Ortega y Gasset*, “Sur”, 60, pp. 73
- *Visperas de guerra*, “Sur”, 61, pp. 7-19
- *Ratones y hombres de Steinbeck*, “Sur”, 67, pp. 85-89
- *Este lago*, “Sur”, 67, pp. 7-15
- *El camino de America*, “Sur”, 68, pp. 24-26
- *Carta a Paris*, “Sur”, 68, pp. 27-29
- *Ruth Draper en Buenos Aires*, “Sur”, 68, pp. 75-77
- *Carta a Francia*, “Sur”, 69, pp. 70-71
- *The grapes of wrath*, “Sur”, 70, pp. 91-98
- *En torno a “Defensa de la República”*, “Sur”, 71, pp. 86-104 (partecipano al dibattito: José Bianco, Roger Caillois, Maria Rosa Oliver ed altri)
- *Historia de mi amistad con los libros ingleses*, “Sur”, 73, pp. 7-33
- *Carta a Waldo Frank*, “Sur”, 75, pp. 11-15 (idem “Sur” 1 , pp. 7-18 )
- *Virginia Woolf en mi recuerdo*, “Sur”, 79, pp. 108-114

- *A Eugenia*, “Sur”, 83, pp. 18-23
- *Tagore*, “Sur”, 83, pp. 7-24
- *Comentario a ‘Los irresponsables’ de Archibal Mac Leish*, “Sur”, 83, pp. 99-126  
(Partecipano al dibattito: Maria Rosa Oliver, Roger Caillois ed altri)
- *Nuevas perspectivas en torno a ‘Los irresponsables’ de Archibald Mac Leish*, “Sur”,  
84, pp. 83-103 (Partecipano al dibattito: Roger Caillois, Margarita Sarfatti ed altri)
- *¿Tienen las Américas una historia común?*, “Sur”, 86, pp. 83-103 (Partecipano al  
dibattito: Margarita Sarfatti ed altri)
- *America indivisible*, “Sur”, 87, pp. 7-9
- *Homenaje a Winston Churchill (discurso)*, “Sur”, 87, pp. 68-69
- *Testimonios; 2ª serie*, “Sur”, 89, pp. 65-67
- *La maestría de los obreros*, de Edmundo de Amicis, en la pantalla, “Sur”, 90, pp. 67-70
- *San Isidro*, “Sur”, 90, pp. 58-60
- *La actitud de Gandhi*, “Sur”, 91, pp. 7-13
- *Misión de Lawrence*, “Sur”, 97, pp. 7-41
- *Nota preliminar por Victoria Ocampo trad. de Patricio Canto su Cartas de T. E.  
Lawrence a Lionel Curtis, Lawrence, Thomas Edward*, “Sur”, 100, pp. 7-22
- *Párrafo introductorio por Victoria Ocampo Lawrence, Thomas Edward, Cartas de T. E.  
Lawrence a Lionel Curtis*, “Sur”, 100, pp. 7-22
- *T. E. Lawrence*, “Sur”, 100, pp. 100-107
- *Homenaje a Marcelo T. de Alvear*, “Sur”, 103, pp. 83-86
- *Make this the last war. The future of the United Nations*, “Sur”, 103, pp. 86-90 Straight,  
Michael Whitney
- *Introducción*, “Sur”, 113-114, pp. 7-10
- *Vuelta a Harlem*, “Sur”, 115, pp. 50-58
- *23 de Agosto de 1944*, “Sur”, 120, pp. 13-17
- *Lecturas de infancia*, “Sur”, 123, pp. 7-29
- *Sainte terre de France*, “Sur”, 123, pp. 94-95
- *Moral y literatura*, “Sur”, 126, pp. 62-84 (Partecipano al dibattito: José Bianco, Jorge  
Luis Borges, Roger Caillois ed altri) . É presente una lettera di apertura sul dibattito e  
sono presenti le risposte di Jorge Luis Borges, Roger Caillois de altri.

- *Pierre Drieu La Rochelle; enero de 1893-marzo de 1945*, “Sur”, 126, pp. 38-41
- *Declaraciones sobre la paz*, “Sur”, 129, pp. 7-8
- *Despedida a Roger Caillois*, “Sur”, 129, pp. 116-119
- *(Discurso pronunciado en la entrega de los premios del Concurso Imprenta Lopez)*, “Sur”, 129, pp. 122-128
- *Pedro Figari*, “Sur”, 131, pp. 30-35
- *Mackay, Helen Paul Valéry*, “Sur”, 132, pp. 10-29
- *Solidaridad con los escritores franceses; un llamamiento*, “Sur”, 132, pp. 105-107
- *Las cartas de T. E. Lawrence*, “Sur”, 133, pp. 11-15
- *Gabriela Mistral y el Premio Nobel*, “Sur”, 134, pp. 7-15
- *Literatura gratuita y literatura comprometida; reunión efectuada en San Isidro, en casa de la señora Victoria Ocampo, el domingo 9 de diciembre de 1945*, “Sur”, 138, pp. 105-121 (Participano al dibattito: Julio Rinaldini, Maria Rosa Oliver ed altri)
- *Testimonios; 3ª serie*, “Sur”, 139, pp. 72-73
- *Introducción*, “Sur”, 147-149, pp. 7-8
- *Henry V y Laurence Olivier (El cinematografo en Inglaterra)*, “Sur” 151, pp. 18-44
- *Presencia de los ausentes*, “Sur” 151, pp. 91-94
- *Introducción*, “Sur”, 153-156, pp. 7-11
- *Richard Hillary: piloto de Spitfire y escritor*, “Sur”, 153-156, pp. 472-501
- *Maria de Maetzu*, “Sur”, 160, pp. 58-62
- *Gandhiji*, “Sur”, 161, pp. 10-21
- *La carcel de ruido en el siglo XX*, “Sur”, 163, pp. 87-93
- *Sobre pérgolas, bancos, faroles y otras hierbas*, “Sur”, 163, pp. 97-101
- *A proposito de la ‘Las criadas’*, “Sur”, 168, pp. 12-17
- *T. S. Eliot*, “Sur”, 169, pp. 7-10
- *El “Hamlet” de Laurence Olivier (Shakespeare en la pantalla)*, “Sur”, 175, pp. 7-39
- *New York-Miami (Vuelo 303)*, “Sur”, 174, pp. 52-63
- *Antepenúltimos días*, “Sur”, 176, pp. 98-99
- *En la selva*, “Sur”, 177, pp. 89-93
- *La ‘Lucrezia’ de Benjamin Britten*, “Sur”, 178, pp. 61-68
- *Chopin (variaciones sobre el mismo tema)*, “Sur”, 179, pp. 22-32

- *El leon y el mosquito*, “Sur”, 176, pp. 85-87
- *El caso de Drieu la Rochelle*, “Sur”, 180, pp. 7-27
- *Contestación a un dialogo polemico sobre el cine y telefono*, “Sur”, 182, pp. 97-100
- *Introducción*, “Sur”, 190-191, pp. 7-9
- *Sobre ‘Norteamérica, la hermosa’*, “Sur”, 192-194, pp. 143-145
- *Soledad sonora*, “Sur”, 192-194, pp. 294-297
- *Sur: verano 1930-1931, verano 1950-1951*, “Sur”, 192-194, pp. 5-8
- *The mint*, “Sur”, 197, pp. 1-4
- *Aclaración sobre The mint*, “Sur”, 198, pp. 79-80
- *Cocteau y El Aguila Bicefala*, “Sur”, 199, pp. 74-79 Quaderno di San Martin dedicato ai diritti umani.
- *Encuentro y desencuentro con Gide*, “Sur”, 200, pp. 21-31
- *The mighty dead*, “Sur”, 200, pp. 5-7
- *Malandanzas de una autodidacta*, “Sur”, 201, pp. 1-10
- *Louis Jouvet*, “Sur”, 203, pp. 88-94
- *Amado Alonso*, SUR 211-212, pp. 124-125
- *Carta a Ernesto Sabato*, “Sur”, 211-212, pp. 166-169 Contestazione al saggio di Ernesto Sabato, “Sobre la metafisica del sexo”.
- *Sobre la metafisica del sexo*, “Sur”, 213-214, pp. 158-164 Ernesto Sabato (contiene una lettera di Ernesto Sabato a Victoria Ocampo, e la risposta di Victoria Ocampo a Ernesto Sabato).
- *Carta a Ricardo Guiraldes*, “Sur”, 217-218, pp. 1-6
- *A proposito de una cita suprimida y de un aforismo de los Upanishads*, “Sur”, 223, pp. 121-122
- *Saludo a los dos Sergios*, “Sur”, 222, pp. 81-91
- *Escala en Stromboli*, “Sur”, 223, pp. 161-165
- *Al lector*, “Sur”, 225, pp. 1-7
- *La casa de la calle Mexico*, “Sur”, 227, pp. 6-11
- *Ida y vuelta a Victor Hugo (leyendo el Olimpico de Maurois)*, “Sur”, 230, pp. 22-39
- *Una nueva ley*, “Sur”, 231, pp. 78-79
- *Felix culpa*, “Sur”, 235, pp. 42-72

- *El hombre de látigo*, “Sur”, 237, pp. 129-141
- *La hora de la verdad*, “Sur”, 237, pp. 2-8
- *Adrienne Monnier*, “Sur”, 239, pp. 8-13
- *Ricardo de Baeza (3 de febrero de 1956)*, “Sur”, 239, pp. 1-7
- *A manera de introducción*, “Sur”, 240, pp. 1-4
- *Mi deuda con Ortega*, “Sur” 241, pp. 206-220
- *Conferencia de escritores asiáticos*, “Sur”, 244, pp. 104
- *Enrique Bullrich*, “Sur”, 244, pp. 46-48
- *Y Lucila que hablaba a rio... Gabriela Mistral*, “Sur”, 245, pp. 75-82
- *La misión del intelectual ante la comunidad mundial*, “Sur”, 246, pp. 56-62 (*Discurso que se quedó en un bolsillo en el almuerzo*)
- *Testimonio*, “Sur” 247, pp. 12-16
- *“Nosotros” y Giusti*, “Sur”, 248, pp. 113-114
- *Testimonios; 5ª serie*, “Sur”, 252, pp. 71-76
- *Gandhi*, “Sur”, 256, pp. 84-86
- *Para Susana Soca*, “Sur”, 257, pp. 54-5
- *Introducción*, “Sur”, 259, pp. 1-5
- *Carlos Reyes (hijo)*, “Sur”, 260, pp. 76-77
- *De la cartilla al libro*, “Sur”, 260, pp. 1-12
- *El caso “Lolita”*, “Sur”, 260, pp. 44-75 (Jorge Luis Borges, Maria Rosa Oliver, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea ed altri) . Inchiesta realizzata da “Sur”, sul romanzo *Lolita*, di Vladimir Nabokov.
- *Dos amigos; Alfonso Reyes, mexicano y europeo; Albert Camus, francés y africano*, “Sur”, 264, pp.3-10
- *A Jules Supervielle, que está con nosotros*, “Sur”, 265, pp. 1-2
- *Testimonio*, “Sur”, 267, pp. 30-35
- *A los lectores de Sur*, “Sur”, 268, pp. 1-7
- *Habra el algarrobo*, “Sur”, 269, pp. 62-64
- *El solitario de Punta Chica*, “Sur”, 270, pp. 62-83
- *Rabindranath Tagore*, “Sur”, 270, pp. 1-9

- *Saludo a Borges*, “Sur”, 272, pp. 76-79 *Un omaggio: Premio Internacional de los Editores*
- *Tagore en las barracas de San Isidro*, “Sur”, 272, pp. 100-102
- *Dos opiniones sobre ‘Canciones para mirar’, de Maria Elena Walsh*, “Sur”, 277, pp. 80-81
- *Propósitos de Lawrence de Arabia*, “Sur”, 282, pp. 1-2
- *Saludo a la ‘Revista de Occidente’*, “Sur”, 282, pp. 3-4
- *El Auren en el desierto de la pantalla*, “Sur”, 284, pp. 22-36
- *Shakespeare, or what you will*, “Sur”, 289-290, pp. 1-176
- *Carta a Jawaharlal Nehru*, “Sur”, 291, pp. 7-9
- *Tel qu'en lui-meme enfin l'èternité le change; Aldous Huxley*, “Sur”, 291, pp. 48-53
- *Testimonios; 6ª serie*, “Sur”, 291, pp. 76-79
- *En el día de Unamuno*, “Sur”, 292, pp. 1-3
- *Cortina de alas*, “Sur”, 295, pp. 1-2
- *Mundo, mi casa*, “Sur”, 295, pp. 79-85
- *Algunas cartas de Ortega y Gasset*, “Sur”, 296, pp. 1-2
- *Le Corbusier, seud., 1887-1965 Malraux, André En la memoria de le Corbusier*, “Sur”, 296, pp. 19-22 .
- *Saludo a Juan José Castro*, “Sur”, 296, pp. 66-67
- *El premio Maria Moors Cabot*, “Sur”, 297, pp. 3-7 *Fechas importantes de la vida de Tagore, por Victoria Ocampo. Tagore en las Barrancas de San Isidro: El Bancòn; Capítulos de Tagore en las Barrancas de San Isidro.*
- *Página sobre Dante*, “Sur”, 297, pp. 41
- *Comienzos de una autobiografía*, “Sur”, 298-299, pp. 5-13
- *El Premio Vaccaro*, “Sur”, 298-299, pp. 132-134
- *Una comida del Pen Club*, “Sur”, 301, pp. 101-102

Scritti, opere e autobiografía di Victoria Ocampo, in ordine cronologico.

- *De Francesca a Beatrice*, Revista de Occidente, Madrid, 1924.
- *De Francesca a Béatrice a travers La Divine Comédie*, Editions Bossard, París, 1926.
- *La laguna de los nenúfares. (Fábula escénica)*, Revista de Occidente, Madrid, 1926.
- *Testimonios. Primera Serie*, Revista de Occidente, Madrid, 1935.
- *Supremacía del alma y de la sangre*, Sur editorial, Buenos Aires, 1935
- *La mujer, sus derechos y sus responsabilidades*, Unión Argentina de Mujeres,
- *La mujer y su expresión*, Sur editorial, Buenos Aires, 1936.
- *Domingos en Hyde Park*, Sur editorial, Buenos Aires, 1936.
- *Emily Brönte. Terra incógnita*, Sur editorial Buenos Aires, 1938.
- *Virginia Woolf, Orlando y Cía.*, Sur editorial, Buenos Aires, 1938.
- *San Isidro. (Con poema de Silvina Ocampo y 68 fotografías de Gustav Thorlichen)*, Sur editorial, Buenos Aires, 1941
- *Testimonios. Segunda serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1941
- *338.171.T.E.*, Sur editorial, Buenos Aires, 1942.
- *Le vert paradis*, Lettres Françaises, Buenos Aires, 1945.
- *Testimonios. Tercera serie*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1946.
- *338.171.T.E. (Lawrence d'Arabie)*, N.R.F. Gallimard, París, 1947.
- *Enrique V y Laurence Olivier*, Sur editorial, Buenos Aires, 1947
- *El 'Hamlet' de Laurence Olivier*, Sur editorial, Buenos Aires, 1949
- *Soledad sonora. Testimonio. Cuarta serie*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950.
- *El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- *Lawrence de Arabia y otros ensayos*, Aguilar, Madrid, 1951.
- *Virginia Woolf en su diario*, Sur editorial, Buenos Aires, 1954.
- *Testimonios. Quinta serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1957.
- *Habla el algarrobo (Luz y sonido)*, Sur editorial, Buenos Aires, 1960.
- *Selección y traducción del Libro de los cumpleaños*, de Rabindranath Tagore, Sur editorial, Buenos Aires, 1960.
- *Tagore en las Barrancas en San Isidro*, Sur editorial, Buenos Aires, 1961.

- *Testimonios. Sexta serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1963.
- *Juan Sebastian Bach. El hombre*, Sur editorial, Buenos Aires, 1964.
- *La Belle y sus enamorados*, Sur editorial, Buenos Aires, 1964.
- *Testimonios. Séptima serie*, Sur editorial, 1967.
- *Estado de plegaria*, Sur editorial, Buenos Aires, 1968.
- *Diálogo con Borges*, Sur editorial, Buenos Aires, 1969.
- *Diálogo con Mallea*, Sur editorial, Buenos Aires, 1969.
- *Testimonios. Octava serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1971.
- *Roger Caillois y la Cruz del Sur editorial en la Academia Francesa*, Sur editorial, Buenos Aires, 1972.
- *Testimonios. Novena serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1975.
- *Testimonios. Décima serie*, Sur editorial, Buenos Aires, 1977.
- *Autobiografía I. El archipiélago*, Sur editorial, Buenos Aires, 1979.
- *Autobiografía II. El imperio insular*, Sur editorial, Buenos Aires, 1980.
- *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Sur editorial, Buenos Aires, 1981.
- *Autobiografía IV. Viraje*, Sur editorial, Buenos Aires, 1982.
- *Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia*, Sur editorial, Buenos Aires, 1983.
- *Autobiografía VI. "Sur y Cía.*, Sur editorial, Buenos Aires, 1984.

Elenco collaboratori di "Sur" N. 225, Buenos Aires, 1953

Indice "Sur" N. 225 *Letras Italianas*

- *Al lector*, Vittoria Ocampo, pp.1-7
- *Soliloquio*, Benedetto Croce, pp. 8
- *La guerra fría*, Guido Pioverle, pp. 9
- *Cartas desde la carcel*, Antonio, pp. 25
- *Estetica y critica italiana de los ultimos cincuenta años*, Giansiro Ferrata pp. 34
- *Silencio de la creación*, Vincenzo Cardarelli, pp. 41
- *La literatura italiana. Panorama de 1953*, Geno PamPaloni, pp. 43
- *Nietzsche y D'Annunzio*, Sergio Solmi , pp. 54
- *Alevosamente*, Dato Svevo , pp. 60
- *La verdad sobre el pavoroso caso del Mary Bonfield*, Riccardo Baccheli, pp. 70
- *El jorobado*, Aldo Palazzeschi, pp. 82
- *El diablo de IvIalborghetto*, Enrico Pea, pp. 90
- *La yegua negra*, Corrado Alvaro, pp. 97
- *La gruta de la sibila de Cumas*, Emilio Cecchi, pp. 113
- *Reposo en una colina*, Giovanni Comisso, pp. 117
- *Imagen de Calvi*, Carlo Emilio Gadda, pp. 120
- *La poesia contra la historia*, Massimo BortiemPelli, pp. 131
- *Poesia y libertad*, Cesare Pavese, pp. 136
- *Los ríos; Caín; La muerte meditada; En las venas; El angel del pobre*, por Giuseppe Ungaretti, pp. 141
- *La casa de los aduaneros; La anguila; Noticias de la Arniata; Barcas sobre el Marne*, Eugenio Montale, pp. 148
- *Ante el simulacro de Hilaria del Carretto; A mi, peregrino; Dialogo; Carta a la madre*, Salvatore Quasimodo, pp. 154
- *Vieja ciudad*, Umberto Saba , pp. 159
- *Canto a las golondrinas; Tal vez me deje de tu bello rostro*, Alfonso Gatto , pp. 160
- *No sabe ya nada; Italiano en Grecia*, Vittorio Sereni, pp. 163
- *Aqui en esta orilla*, Leonardo Sinisgalli, pp. 164

- *La plazoleta veneciana*, Sandro Penna, pp. 165
- *Luna de miel, sol de biel*, Alberto Moravia, pp. 166
- *Historia de un hombre y su hijo que viajaban a pie por Sicilia*, Elio Vittorini, pp. 191
- *Un puñado de moras*, Ignazio Silone, pp. 210
- *Los placeres de la crueldad*, Vitaliano Brancati, pp. 216
- *La espada*, Tommaso Landolfi, pp. 221
- *La inauguración*, Attilio Dabini, pp. 227
- *Doctor en letras*, Mario Soldati, pp. 259
- *La hija del conductor de tranvías*, Libero Bigiaretti, pp. 266
- *Noche de invierno en Filadelfia*, Dino Buzzati, pp. 272
- *Una muchacha*, por Vasca Pratolini, pp. 278
- *Los espectáculos en Italia*, Vita Pandolfi, pp. 290
- *El arte moderno en Italia*, Giulio Carlo Argan, pp. 308
- *Sobre la composición musical*, Massimo Bontempelli, pp. 321
- *Música en Italia (1952)*, Beniamino Dal Fabbro, pp. 324
- Colaboradores italianos, pp. 331
- Reconocimiento, pp. 336

## Bibliografía su Victoria Ocampo. Opere in alfabetico

- R. Arqués, *Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante*, in "Leggere d'amore", 2012, pp. 53-77.
- F. Ayala, *Victoria Ocampo, Autobiografía. Selección, prólogo y notas*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- L. Ayerza de Castillo, Laura - O. Felgine, *Victoria Ocampo, Intimidades de una visionaria* (Traducción de Ricardo Zelarayán. Prólogo de Ernesto Sabato), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- I. Chikiar Bauer, *Virginia Woolf y Victoria Ocampo: el arte de conjugar modernismo con una domesticidad sin constricciones*, in "Revista de Culturas y Literaturas Comparadas", 6 (2016), pp. 1-17.
- O. Corrado, *Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad*, in "Revista Musical Chilena", 208, 2007, pp.37-65.
- E. Cozarinsky, *Benjamin y Victoria*, in "Espacio Murena", 2013, <http://www.espaciomurena.com/7463/>
- M. De Paris, *Perfil guaraní de Victoria Ocampo*, Ayala Palacios Ediciones, Buenos Aires, 1991.
- S. Dey, *Victoria Ocampo: An Exercise in Indo-Argentine Relationship*, Delhi, BR Publishing Corporation, 1992.
- E. Estiú, *El problema estético en la obra de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Separata facticia de cuadernos del idioma, N8, Buenos Aires, 1967.
- O. Felgine, *Corrispondenza. 1939-1978; Roger Caillois - Victoria Ocampo*, Sellerio, Palermo, 2003 (Tradotto da Edda Melon).
- J. King, "Sur": *A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, New York, 1986.
- M. Kodama, *Victoria Ocampo, Dialogo con Borges*, Archinto, Milano, 2003 (Traduzione Paolo Collo).
- D. Meyer, *Victoria Ocampo: Against the Wind and the Tide*, Texas Pan American Series, United States of America, 1979.
- A. de Obieta, *Victoria Ocampo*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- F. Ocampo, *Victoria y sus amigos*, Ediciones Aquilina S.A, Buenos Aires, 2009.

- P. Owen Steiner, *Victoria Ocampo: writer, feminist, woman of the world*, Albuquerque, N.M., University of New Mexico Press, 1999.
- C. Pardo, *Victoria Ocampo. Darse: autobiografía y testimonios*, Fundaciòn Banco Santander, Madrid, 2016.
- M.C. Parodi Lisi, *El proyecto cultural de la revista Sur (1931-1970) en la obra literaria de Victoria Ocampo*, Freien Universität Berlin, Darmstat, 1987.
- A. Patat, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*, Guerra, Perugia, 2005.
- E. Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Editorial Libreria, Buenos Aires, 2015.
- E. Paz Leston, *Testimonios. Serie Sexta a Decima*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- E. Paz Leston, *Victoria Ocampo. Cartas a Angelica y otros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.
- A. Rega, *Victoria Ocampo y la construcción del pensamiento arquitectónico moderno entre 1910-1975*, Universidad Nacional de Tucumán, *inedito*.
- F. Schultz de Mantovani, *Victoria Ocampo*, Ediciones culturales argentinas, Buenos Aires, 1963.
- J.J. Sebrelli, Buenos Aires. *Vida cotidiana y alienacion*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1966.
- M.E. Vazquez, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, Editorial Victoria Ocampo, Buenos Aires, 2010.
- C. Viñuela, *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*, EDIUNC - Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2004.
- Autori Vari, *Testimonios sobre Victoria Ocampo*, Le Fleur-comision Homenaje, s.l, 1962,

## Bibliografia Complementare. Libri e articoli in ordine alfabetico

- W. Acosta, *El mundo de los hombres invisibles*, “Sur”, 7, (1933), pp. 143-144.
- E. Aizenberg, *On the **Edge** of the Holocaust, The Shoah in Latin American Literature and Culture*, Brandeis University Press, Massachusetts, 2016.
- P. M. Artundo e M.E. Pacheco, *Amigos del Arte, 1924-1942*, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2008.
- F. Ayala, *Nueva indagación de las condiciones del arte cinematográfico*, “Sur”, 119, (1944), pp. 89-105.
- Th. W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa, 7*, Ediciones de Bolsillo Akal, Madrid 2004 (Tradotto da Jorge Navarro Perez).
- S. Aizemberg, e E. brajbort, C. Noya, *IPU, Inventario de Patrimonio Urbano: Buenos Aires, Montserrat 1580-1970*, Santiago de Chile, Fyrma Gráfica Ltda., 1992.
- F. Aliata, e J. Valentino, 1941: *Pintoresquismo y Modernidad Locales. La aparición de la cuestión en textos de Alberto. Prebisch y Alejo Martínez*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N.203, Buenos Aires, 2015.
- C. Altamirano, e B. Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, Buenos Aires, 1997.
- A. Andreolo, *Dipingere Venezia. Venezia vista dai pittori da Carpaccio a Lucio Fontana*, Dario de Bastiani Editore, Vittorio Veneto, 2013.
- J. Aumont, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, (Traduzione di Gabriele Anaclerio) edizioni Kaplan, Torino, 2008
- A. Ballent, *Los arquitectos y el Peronismo. Relaciones entre técnica y política, Buenos Aires 1946-1955*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 41, Buenos Aires, 1993.
- R. Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Marinotti Edizioni, Milano 2005,  
(Traduzione Sandra Montagner)
- D. Barenboim e P. Chéreau, *Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta*, Feltrinelli, Feltrinelli, 2008.

- R. Barthes, *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama*, Mimesis, Milano, 2017 (Traduzione di Augusto Ponzio).
- R. Barthes, *Il senso de la moda*, Einaudi, Torino, 2006.
- R. Barthes, *Sul cinema*, Il nuovo Melangolo s.r.l., Genova, 1997.
- B. Baugh, *Existential Monday: Philosophical Essays Benjamin Fondane*, New York Review Books, New York, 2016.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi editori s.p.a, Torino, 2014.
- T. Benton, *Le ville di Le Corbusier e P. Jeanneret*, Mondadori Electa, Milano 2008.
- H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, (Traduzione di Leonella Alano Podini), Fratelli Fabbri editori, Milano, 1966.
- D. Bayón, *América Latina en sus artes*, Unesco - Siglo XXI editores, México D.F. , 1974.
- J.L. Borges, *Historia Universal de la infamia*, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., España, 2017.
- J.L. Borges, *El 'Martin Fierro'*, "Sur", 2, (1931), pp. 134-145.
- J.L. Borges, *Films*, "Sur", 3, (1931), pp. 171-173.
- J.L. Borges, *Street scene*, "Sur", 5, (1932), pp.198-200.
- J.L. Borges, *El delator*, "Sur", 11, (1935), pp. 90-91.
- J.L. Borges, *Dos Films: Crimen y castigo; Los treinta y nueve escalones*, "Sur", 19, (1936), pp. 109-110.
- J.L. Borges, *El Bosque petrificado*, "Sur", 24, (1936), pp. 147-148.
- J.L. Borges, *Dos Films: Sabotaje; Los muchachos de antes no usaban gomina*, "Sur", 31, (1937), pp. 100-101.
- J.L. Borges, *La Fuga*, "Sur", 35, (1937), pp. 121-122.
- J.L. Borges, *Verdes praderas*, "Sur", 37, (1937), pp. 87-88.
- J.L. Borges, *De regreso*, "Sur", 38, (1937), pp. 92-93.

- J.L. Borges, “*Prisioneros de la tierra*”, “*Sur*”, 60, (1939), pp. 91-92.
- J.L. Borges, “*Un film abrumador*”, “*Sur*”, 83, (1941), pp. 88-89.
- J.L. Borges, *El Dr. JeKyll y Edward Hyde, transformados*, “*Sur*”, 87, (1941), pp. 70-71.
- J.L. Borges, *Dos Films*, “*Sur*”, 103, (1943), pp. 103-104.
- J.L. Borges, *Sobre el doblaje*, “*Sur*”, 128, (1945), pp. 88-89.
- J.M. Borthagary, J. Glusberg, e B. Junod, *Le Corbusier y Buenos Aires : el plan regulador, 1938-40*, Cayc (centro de arte y comunicación), Buenos Aires, s.d.
- J.R. Brest, *Cultura y calidad de vida*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1989.
- J.R. Brest, *La pintura del Siglo XX (1900-1974)*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1986.
- J.R. Brest, *Historia de las Artes Plásticas III, La arquitectura y la escultura*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1946.
- P. Bruno, *Visitae culturales en la Argentina 1898-1936*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2014.
- F. Bulrich, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, Editorial Blume, Barcelona, 1969.
- P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri Editore Spa, Torino, 1990 (Traduzione Andrea Buzzi e Paola Zonca).
- R. Caillois, *Arte y propaganda*, “*Sur*”, 72, (1940), pp. 72-74.
- L. Caminati, *Il cinema come Happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Post Media Srl, Milano, 2010.
- P. Campiglio, *Fontana*, Giunti Editore S.p.A, Firenze-Milano, 2008.
- E. Canto, *Un film de Luchino Visconti*, in “*Sur*”, 260, (1959), pp. 88-90.
- L. Caramel, *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994*, Milano, Giunti, 1996.
- M. Carrà - V. Fagone, *Carlo Carrà, Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*, Feltrinelli, Milano, 1983.

- F. Casetti, *La galassia lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.
- E. Clavel, *Procesa Sarmiento, mujer pionera del arte nacional y provincial*. San Juan, Siglo XIX, Congreso Internacional de Artes, organizado por la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE, Argentina, 2016.
- A. Collado, *Migrantes, exiliados o viajeros. Trayectos arquitectónicos de Italia a Argentina en la segunda posguerra*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad Nacional del Litoral, pp.1-16, s.d.
- B. Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, Barcelona, 2006.
- B. Colomina, *La domesticidad en la guerra*, Actar, Barcelona, 2006.
- L. Contreras, *Historia cronologica de la ciudad de Buenos Aires (1536-2014)*, Editorial Dunken, Buenos Aires, 2014.
- E. Cozarinsky, *Borges al cinema*, Edizioni il Formichiere, Milano, 1979 (Tradotto da Gianni Guadalupi), .
- A. Crispiani, *Alberto Sartoris y una casa para Emilio Pettoruti*, in “47 al fondo”, 1998, pp. 64-69.
- E. Crispolti, *Fontana e l’astrazione*, “Arte Astratta Argentina”, Gamec-Proa, Bergamo - Buenos Aires, 2002, pp. 47-57.
- G. Cruciani, F. C. Cresti, *Mario Palanti un architetto tra eclettismo e fascismo*, Pontecorboli Editore, Firenze, 2015
- C. Dámaso Martínez, *Borges: la narración literaria y el cine*, Maestría de Crítica y Difusión de las Artes Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).  
[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_1/15Damaso\\_fueraderutas.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/15Damaso_fueraderutas.pdf)
- G. D’Amia, *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Maggioli S.p.A, Romagna, 2015.
- F. Deambrosis, *Nuevas visiones*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2011.
- G. De Torre, *Nuevos pintores argentinos*, “Sur”, 1, (1931), pp. 182-192.
- G. De Torre, *La facil nostalgia*, “Sur”, 29, (1937), pp. 99-101.
- G. De Torre, *Por un arte integral*, “Sur”, 37, (1937), pp. 52-63.
- G. De Torre, *El teléfono nuevo, totem del cine*, “Sur”, 178, (1949), pp. 77-84.

- G. De Torre, *Contra replica a Victoria Ocampo*, “Sur”, 186, (1950), pp. 95-99.
- G. De Torre, *La planificación de las masas por la propaganda*, “Sur”, 237, (1955), pp. 61-72.
- M. Del Monte, *Far comprendere, far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso “Russie!”*, Terra Ferma, Crocetta del Montello, 2010.
- T. Díaz, *Aldo Rossi y Buenos Aires. 1914-1997*, Buenos Aires, s.d., pp.52-55.  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44260/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44260/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- G. Dorfles, *Paesaggi e personaggi*, Giunti Editore S.p.A./Bompiani, Milano, 2017.
- G. Dorfles, *Lucio Fontana, con opere dal 1931 al 1959*, Milano 1959
- G. Dorfles, *Le ceramiche di Fontana*, Fiera Letteraria, Roma, 1948
- S. Èjzenštejn, *Palabra e imagen*, “Sur”, 106, (1943), pp. 37-66
- B. Fondane, *El cinema en el atolladero*, “Sur”, 1, (1931), pp. 158-165.
- B. Fondane, *Martin Heidegger ante la sombra de Dostoiewsky*, “Sur”, 5, (1932), pp. 151-169.
- B. Fondane, *La conciencia desventurada; Bergson, Freud y los dioses*, “Sur”, 14, (1935), pp. 30-80.
- B. Fondane, *El poeta y la esquizofrenia*, “Sur”, 34, (1937), pp. 33-55.
- B. Fondane, *En las riberas del Iliso*, “Sur”, 70, (1940), pp. 7-39.
- D. Formaggio, *Attilio Rossi. Mostra antologica*, Centro grafico Linate, Milano, 1987.
- K. Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993 (Tradotto da Santiago Castan Gomez-Salvo)
- P. Gaddo, *Solaria (1926-1934)*.  
[https://r.unitn.it/filesresearch/images/lett-circe/gaddo\\_solaria.pdf](https://r.unitn.it/filesresearch/images/lett-circe/gaddo_solaria.pdf)
- P. Gianera, *La música en el grupo Sur. Una modernidad inconclusa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia editora, 2011.
- R. Giolli, *Alberto Saroris. Collezione Architetti Nuovi*, Campo Grafico, Milano, s.d., (1935 presumibilmente),

- C. G. Giménez e A. Navarro, *La experiencia moderna en la argentina. La obra de Alejo Martínez*, Buenos Aires, “Summa”, 113, s.d., pp.80-83,
- C. Grau, *Borges y la arquitectura*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
- W. Gropius, *El teatro total*, “Sur”, 1, (1931), pp. 141-149.
- W. Gropius, *Arquitectura funcional*, “Sur”, 3, (1931), pp. 155-161.
- R. Gutiérrez e P. Méndez, *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*, CEDODAL y Facultad de Arquitectura, Buenos Aires, 2009.
- R. Gutiérrez, *Alberto Prebisch y las artes plásticas. los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo*, CEDODAL, Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, pp. 79-94.
- R. Gutiérrez e G.M. Viñuales, *Architettura e società. L'America latina nel XX secolo*, Jaca Book S.p.A, Milano, 1996.
- R. Gutiérrez, *La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870/1985)*, “Summa”, Arquitectura e Historia, 215/216, 1985
- R. Gutiérrez, *Le Corbusier en Buenos Aires, nuevas lecturas sobre el viaje*, Buenos Aires, CEDODAL-CONICET, s.d.
- D. Gutman, *El Amor Judío De Mussolini. Margherita Sarfatti del fascismo al exilio*, Ediciones Lumier S.A., Buenos Aires,2006.
- F. Guzzinati, *Il mondo meraviglioso di Luccio fontana.* s.d, s.l. (cartella 16633 ASAC)
- W. Frank, *Palabras sobre Sur*, “Sur”, 18, (1936), pp. 7-8.
- A. Hauser, *Sociologia dell'arte III, Arte popolare, di massa e d'avanguardia*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1977.
- A. Hauser, *Sociologia dell'arte II, Dialettica del creare e del fuire*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1977.
- A. Hauser, *Sociologia dell'arte I, Teoria generale*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1977.
- M. B. Hernández González, *Angelica, el teatro en libertad de Leo Ferrero*, in “Anales de Filología Francesa”, 21, (2013), pp.105-122.
- H.R. Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1998.

- M. Jutrin, *Beyond the Avant-Garde: Benjamin Fondane*, in “Dada/Surrealism”, 20, (2015), <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1296>.
- E. Katzenstein, *Alejandro Bustillo, Casa Victoria Ocampo, Palermo Chico, 1929*, “Domus”, 736 (1992), pp. 76-80.
- J. King, “*Sur*” y la cultura argentina en la década del treinta, *América*, Cahiers du CRICCAL, 4/5, ( 1988), pp. 381-391.
- J. La Nata, *Argentinos. Desde Pedro hasta la argentina del Centenario*, Printing Books, Buenos Aires, 2002.,
- F. Licht, *Omaggio a Lucio Fontana*, Cataloghi Marsiglio - The Solomon R. Guggenheim Foundation, Venezia, 1988.
- J.F. Liernur, e P. Pschepiurca, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965)*, Buenos Aires, EditorialUniversidad Nacional de Quilmes, 2012.
- J.F. Liernur, *America latina. Architettura gli ultimi vent'anni*, Milano, Electa, 1990.
- J. Leyda, *Eisenstein: No. 2: A Premature Celebration of Eisenstein's Centenary*, Sangam Books Ltd, Calcutta, 1985.
- R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, Portatori d'acqua, s.l, 2004.
- J.F Lyotard, *La condición postmoderna*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- E. Maestripieri, *Algo mas acerca de Le Corbusier en Buenos Aires*, CEDODAL, Buenos Aires, 2009.
- E. Mallea, *Rossi in Buenos Aires*, in “*Sur*”, 30, (1937), pp. 118-119.
- L. Marechal, *Carta abierta. Señora Directora de Sur*, “*Sur*”, 25, (1936), pp. 100-102.
- V. Meo Laos, *Vanguardia y renovación estética: Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Ediciones CICCUS, Buenos Aires, 2007.
- B. Montaner, *GAL, Guías de Arquitectura Latinoamericana: Buenos Aires*, Clarín Diario de arquitectura, Buenos Aires, 2008.
- B. Montaner, F. Gandolfi, ed E. Gentile, *GAL, Guías de Arquitectura Latinoamericana: La Plata*, Buenos Aires, Clarín Diario de arquitectura, 2008.

- R. Montero, *Dictadoras. Las mujeres de los hombres mas despiadados de la historia*, Penguin Random House Barcelona, Mexico, 2017.
- G. Mistral, V. Ocampo, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007 (1º edición 2003, Doris Meyer y Elizabeth Horan)
- J.M. Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, Nobuko, Buenos Aires, 2011.
- L.F. Morales Morante, *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*, Universidad Autónoma de Barcelona-España, s.d.
- R. Neutra, *Alojamiento y democracia*, “Sur”, 137, (1946), pp. 54-59.
- D. Oubiña *El espectador corto de vista: Borges y el cine*, Inaugural Conference The Place of Letters. The World in Borges, Iowa, 2007.
- D. Oubiña, *El noble experimento. (Sobre la película imposible de Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein)*, XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, in “Estudios Curatoriales”, 4, Buenos Aires, 2016.
- M. Pacheco ed E. Crispolti, *Arte Astratta Argentina*, Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2002.
- R. Paoli, *La presenza della cultura italiana nell'opera di Jorge Luis Borges*, in “L'albero”, 61,62, s.l., 1979.
- D. Pastore, *Argentina. Architetture (1880-2004)*, Catalogo della mostra, Ediz. spagnola e inglese, Gangemi, Roma, 1999.
- A. Patat, *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina*, Quodlibet, Macerata 2012.
- J.E. Payró, *¿Arte abstracto o arte no objetivo? Carta abierta a Guillermo De Torre*, “Sur”, 202, (1951), pp. 87-91.
- C.T. Pelossi, *Victoria Ocampo: una dama del mar sulle sponde italiane*, “Gramma”, 56 (2016), pp.77-95.
- E. Persico, *Lucio Fontana. Collezione scultori Nuovi*, Campo Grafico, Milano, s.d., (1935 presumibilmente)
- A. Petra, *El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos*, in “Izquierdas”, 8, (2010) pp.1-25.
- E. Pettorutti, *Un pintor ante el espejo*, Solar-Hachette Buenos Aires, Buenos Aires, 1968.

- E. Pettorutti, *Fines y organizaciones de los salones de arte*, "Sur", 12, (1935), pp. 92-97.
- E. Pettorutti, *Con motivo del homenaje a Paul Cézanne. Encuesta*, "Sur", 56, (1939), pp. 93-108.
- J. Podlubne, *El joven Bianco: de La nación a Sur*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, in "BOLETIN/13-14", Rosario, 2007-2008.
- G. Ponti, *Lucio Fontana*, "Domus", 486 (1968), Editoriale.
- A. Prebisch, *Monografía de Artistas Argentinos*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972.
- Prebisch, *Precisiones de Le Corbusier*, "Sur", 1, (1931), pp. 179,182.
- Prebisch, *Una ciudad de America*, "Sur", 2, (1931), pp. 216-220.
- Prebisch, *Exposición italiana de arte decorativo*, "Sur", 48, (1938), pp. 74,75.
- Prebisch, *Eduardo J. Bullrich, 1903-1957*, "Sur", 189, (1950), pp. 99-102.
- Prebisch, *La arquitectura en la Argentina. Encuesta*, "Sur", 267, (1960), pp. 93-108.
- J. Quetglas, *Massilia 2002. Anuario de estudios Lecorbusierianos*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002.
- J. Rinaldini, *Experiencia de una exposición de arte*, "Sur", 22, (1936) pp. 92-94.
- J. Rinaldini, *En torno a una exposición de arte abstracto*, in "Sur", 29, (1937), pp. 102-107.
- J.L. Romero, *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, EditorialSiglo XXI, Buenos Aires, 1976.
- A. Rossi, *Enseñanzas de un film*, "Sur", 16, (1936), pp. 78-82.
- A. Rossi, *Para iniciar una sección de crítica de arte*, "Sur", 18, (1936), pp. 82-85.
- A. Rossi, *Carlos Heim y Fausto Mazzucchelli en la Galería Müller*, "Sur", 20, (1936), pp. 75-77.
- A. Rossi, *Raquel Forner en la Galería Müller*, "Sur", 22, (1936), pp. 87-92.
- A. Rossi, *Carta abierta a la comisión organizadora de la exposición de "Un siglo de arte en la Argentina"*, "Sur", 24, (1936), pp. 131-133.

- A. Rossi, *Apuntes sobre la pintura argentina visitando la exposición de "Un siglo de arte en la Argentina"*, "Sur", 24, (1936), pp. 134-147.
- A. Rossi, *Salón de pintores argentinos en 'Amigos del arte'*, "Sur", 25, (1936), pp. 90-100.
- A. Rossi, *XXVI Salón anual de Artes Plásticas*, "Sur", 26, (1936), pp. 127-137.
- A. Rossi, *Exposición de pintores argentinos en la Galería Moody*, "Sur", 27, (1936), pp. 121-125.
- A. Rossi, *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody*, "Sur", 28, (1937), pp. 93-98.
- A. Rossi, *De Buenos Aires a la capital arqueológica de Sudamerica*, "Sur", 30, (1937), pp. 74-88.
- A. Rossi, *Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Batlle Planas*, "Sur", 32, (1937), pp. 96-99.
- A. Rossi, *IV Salón de Otoño de la sociedad argentina de Artistas Plásticos*, "Sur", 33, (1937), pp. 95-100.
- A. Rossi, *V Salón de arte de La PLata*, "Sur", 34, (1937), pp. 88-95.
- A. Rossi, *Las exposiciones del mes*, "Sur", 36, (1937), pp. 72-80.
- A. Rossi, *XXVII Salón nacional de Bellas Artes*, "Sur", 37, (1937), pp. 88-96.
- A. Rossi, *Las exposiciones del mes*, "Sur", 38, (1937), pp. 88-91.
- A. Rossi, *Bocetos, maquettes, figurines de Hector Basaldua en 'Amigos del arte'*, "Sur", 39, (1937), pp. 86-89.
- A. Rossi, *Victor Cunsolo*, "Sur", 40, (1937), pp. 81-84.
- A. Rossi, *'El arte moderno en México' por justo Fernandez*, "Sur", 44, (1937), pp. 90-94.
- A. Rossi, *V Salón de Otoño*, "Sur", 46, (1937), pp. 95-100.
- A. Rossi, *Come se imprime un libro*, Imprenta Lopez, Buenos Aires, 1942.
- A. Rossi, *A la pintura, cantata de la linea y del color*, Imprenta Lopez, Buenos Aires, 1945 (R. Alberti).

- A. Rossi, *Buenos Aires en tinta china (130 disegni)*, Losada, Buenos Aires, 1950. (con prefazione di J.L. Borges e poemi di R. Alberti)
- A. Rossi, *Alphabeto dignissimo antico di Luca Pacioli*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1960
- A. Rossi, *Miano in inchiostro di china (130 disegni)*, Amilcare Pizzi Editore, Milano, 1963 (con un testo e poesie di Salvatore Quasimodo; Ripubblicato nel 1975 negli Oscar Mondadori).
- A. Rossi, *I manifesti*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1966 (pubblicato in inglese nel 1969 da The Hamlyn Publishing Group Limited e ripubblicato nel 1992 nei tascabili Sonzogno).
- A. Rossi, *Mille novecento trentatrè: nasce a Milano la grafica moderna*, numero speciale della rivista "Città di Milano", 1973.
- A. Rossi, *Imperia in inchiostro di china*, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo Imperia, Imperia, 1976.
- A. Rossi, *Campo Grafico 1933-1939*, Electa, Milano, 1983.
- A. Rossi, *Omaggio all'alfabeto*, Luigi Maestri Tipografo, Milano, 1990.
- P. Rossi, *Buenos Aires, 1937: Attilio Rossi e una polemica culturale*, Milano, 1998.
- A. Salomone, *Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo*, "Revista Chilena de Literatura", 69, (2006), pp. 69-87.
- N.V. Segovia, *Sarmiento y el discurso sobre las artes*, "Arte e Investigación", 8 (2012), pp. 155-159.
- G. Conte-Stirling, *Victoria Ocampo et Marguerite Moreno, une rencontre inattendue au début du XXe siècle*, Lectures du genre n° 2 : Femmes/Histoire/histoires, Toulouse-Le Mirail, 2007.
- C. Rossi, *Sarfatti y Venturi, dos críticos italianos en la trama del arte moderno argentino*, Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay., Skira, Milano, 2003, pp. 27-35.
- C. Rowe e F. Koetter, *Collage City*, il Saggiatore, Milano, 1981 (Traduzione Chiara Dazzi)
- C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2005 (Traduzione Sabrina Casini)

- F. Russoli, *Attilio Rossi*, Giunti Barbera, Firenze, 1975.
- J. M. Sánchez Vigil e M. Olivera Zaldua, *La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)*, Universidad Nacional de La Plata, vol. 1, n° 2, (2003), pp. 29-47.
- A. Sala e S. Zanella, *Attilio Rossi, Mostra antologica*, Galleria civica d'arte moderna, di Gallarate, Milano, 1987.
- B. Sarlo, *Escenas de la vida Potmoderna*, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, Buenos Aires, 1994.
- B. Sarlo, *La Máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, ediciones Ariel, Buenos Aires, 1998.
- B. Sarlo, *Una modernità periferica. Buenos Aires 1920-1930*, Quodlibet, Macerata, 2005 (Traduzione Edoardo Balletta).
- B. Sarlo, *Jorge Luis Borges, A writer on the Edge*, USA, Edit by John King, 2006.
- B. Sarlo, *La ciudad vista. mercancías y cultura urbana*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.
- M. Sartor, *Arte latinoamericana contemporanea, Dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca Book, Milano, 2003.
- A. Sartoris, *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle, III. Ordre Et Climat Américains*, Ulrico Hoepli, Milan, 1954.
- A. Sartoris, *Ideas a la sordina*, "Sur", 18, (1936) pp. 29-38.
- A. Sartoris, *Ajuste a una estetica*, "Sur", 25, (1936) pp. 86-90.
- R. Segre, *Las estructuras ambientales en America Latina*, imprenta André Voisin, La Habana, 1978.
- R. Segre, *América Latina en su arquitectura*, Unesco - Siglo XXI editores, México D.F., 1975.
- R. Segre, *Saggi sull'Argentina*, "Casabella", 285 (1964), pp. 5-43.
- G. Sheridan, *La crítica cinematográfica de Borges*, Revista de la Universidad de México,  
[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/10231/public/10231-15629-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10231/public/10231-15629-1-PB.pdf)

- J. Schwartz, *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos Programáticos y Críticos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1991.
- S. Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996.
- F. Suárez Guerrini, *La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi y la intervención de la revista "Sur"*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), 2011.  
<https://es.scribd.com/document/52289757/Sur-y-Attilio-Rossi>
- F. Tentori e R. De Simone, *Le Corbusier*, Gius. Laterza e Figli, Roma, Bari 1987.
- O. Terán, *Rasgos de la cultura intelectual argentina, 1956-1966*, Latin American Studies Center. University of Maryland at College Park, EditorialBoard, 1991.
- S. Tuzzi, M. Sabugo, *Contributi italiani all'architettura argentina. Progetti e opere tra il XIX e il XX secolo*, Roma, Tipografia del genio civile, 2013.
- L. Varela, *Attilio Rossi*, "Sur", 106, (1943) pp. 110-114.
- L. Venturi, *Historia de la critica de arte*, Penguin Random House Grupo EditorialS.A.U., Barcelona, 2004.
- R.G. Viñuales, *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, CEDODAL, Buenos Aires, 1999.
- C. Viola Sotto, *Ladrones de bicicletas*, in "Sur", 226, (1954) pp. 103-105.
- L. F. Vivanco, *Alberto Satoris*, Monografias de la escuela de Altamira, Spagna, 1951.
- C. Williams, *Amancio Williams: Obras y Textos*, EditorialDonn SA, Buenos Aires, 2008.
- J. Zavaleta Balarezo, *Borges y el cine: imaginería visual y estrategia creativa*, University of Pittsburgh, 2010.  
<http://escholarship.org/uc/item/25z3t02m>
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna I*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino, 2001.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna II*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino, 1996.

## Riviste

- “Revista de Occidente” (Spagna) 37, *De la Argentina: Homenaje a Victoria Ocampo*, 1984.
- “Sur” (Buenos Aires) 1, 1931.
- “Sur” (Buenos Aires) 3, 1931, “Palabras francesas”.
- “Sur” (Buenos Aires) 84, 1941, “Dibattito sociologico. Sondaggio con Margherita Sarfatti”.
- “Sur” (Buenos Aires) 86, 1941, “Dibattito sociologico. Sondaggio con Margherita Sarfatti”.
- “Sur” (Buenos Aires) 92, 1942, “Numero monografico sul Brasile”.
- “Sur” (Buenos Aires) *Desagravio a Borges*, 94, 1942.
- “Sur” (Buenos Aires) 113-114, 1944, “Numero monografico sulla letteratura degli Stati Uniti d’America”.
- “Sur” (Buenos Aires) 147-149, 1947. “Numero monografico sulla letteratura francese contemporanea.”
- “Sur” (Buenos Aires) 153-156, 1947. “Numero monografico sulla letteratura inglese contemporanea.”
- “Sur” (Buenos Aires) *Letras Italianas* 225, 1953.
- “Sur” (Buenos Aires) 240, 1956. “Numero monografico sul Canada.”
- “Sur” (Buenos Aires) *A 150 años de la Revolución. Examen de conciencia. La arquitectura en la Argentina*, 267, 1960.
- “Sur” (Buenos Aires), 279, 1960.
- “Sur” (Buenos Aires) *Indice 1931-1966*, 303-305, 1966.
- “Sur” (Buenos Aires) *Letras alemanas contemporáneas*, 308-310, 1967.
- “Sur” (Buenos Aires) *La literatura y la antropologia en Latinoamérica*, 320, 1969.
- “Sur” (Buenos Aires) *Cine*, 334,335, 1974.

Articoli su giornale in ordine alfabetico

- MR. Barnatan, *Victoria Ocampo: el mecenazgo y la caza del genio*, "El Pais", 31 de enero 1979.
- L. Bortolon, *Rossi*, "Grazia", 6 marzo 1960.
- M. Capistrán Lagunes, *¡Salud, Victoria!*, "El sol de Puebla", 1977.
- G. Dorflès, *Le ceramiche di Fontana*, "Fiera letteraria", 15 di giugno 1949.
- G. F. Pettorutti *alla S. Marco*, "Il Momento", 22 di dicembre 1953.
- T. Gipponi, *Un ultimo saluto a Rossi*, "L'Eco della Stampa", 9 di aprile 1994.
- L.J. Grossman, *El péndulo entre el sueño y la razón*, "La Nación", 20 de marzo 2001.
- S. Grasso, *El segno australe di Attilio Rossi geniale e inquieto architetto di libri*, "Corriere della Sera", 17 di dicembre 2017.
- S. Grasso, *Fiabe del Novecento. Un razionalista che sapeva raccontare*, "Corriere della Sera", 7 di settembre 1998.
- D. Pastore, *Arquitectura Argentina 1880 - 2004*, Gangemi Editore, Roma, 2004.
- A. Patat, *La letteratura italiana en la Argentina*, Suplemento Cultura, "La Nación", 12 de febrero 2006.
- E. Paz Leston, *Victoria Ocampo, cronista de cine*, "La Nación", 17 de abril 2015.
- E. Pettoruti, *Missione dell'arte*, "AZ", gennaio 1950.
- D. Puccini, *Che cosa si legge all'estero*, "Corriere della sera", 20 settembre 1963.
- M. Sarfatti, *La muy criolla Victoria Ocampo*, "El Diario", 5 de junio 1942.
- M. Sarfatti, *Qué es un espectáculo?*, "El Diario", 12 marzo 1942.
- M. Sarfatti, *Alucinaciones urbanas. Una broma pesada*, "El Diario", 13 dicembre 1941.
- M. Sarfatti, *Retoños Criollos*, "El Diario", 26 novembre 1941.
- M. Sarfatti, *La exposición de pintura norteamericana en B. Aires*, "El Diario", 9 luglio 1941.
- M. Sarfatti, *Alucinaciones urbanas. Delante de la vidriera*, "El Diario", s.d.

- L. Servolini, *Attilio Rossi: Un maestro della pittura italiana d'oggi*, "La stanza letteraria", 15 di aprile 1972.
- R.T., *É di Attilio Rossi la scenografia della Luisa Miller*, "L'avanti Milano", 18 di maggio 1969.

In Editoriale:

- *Otorgose el Premio Vaccaro a La Escritora Victoria Ocampo*, "La Prensa", 19 de Mayo 1965.
- *Una insignia académica para Victoria Ocampo*, "La Nación", 3 de Junio 1966.
- *Assegnato ad Attilio Rossi il premio Lorilleux*, "L'Italia grafica", 1954.
- *Murió en Buenos Aires la escritora Victoria Ocampo. Fue fundadora de la revista Sur*, "El País", 29 de enero 1979.
- *Ha muerto la escritora argentina Victoria Ocampo*, 30 de enero 1979.