

## Carlos Liscano e la questione dell'alterità

Gianfranco Pecchinenda

Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/11074>

### Abstract

The essay focus on some aspects of Carlos Liscano's literature, which concern the relationship between writing, body and construction of identity, in which very intimate and delicate issues concerning the memory of traumatic experiences are thematized.

**Keyword:** Carlos Liscano; Letteratura; Identità; Memoria; Trauma.

1

*No hay oscuridad más poblada que la noche  
desierta del que intenta dormir.  
Pasan caras, ilusiones, fracasos. Toda la noche.  
Amanece, y el desfile no ha terminado.*

2

*Acurrucado, con la cara vuelta a la pared, los ojos  
cerrados, ¿qué cosa se le pide a la noche que no pueda  
dar el día?*

3

*Salir a la noche y caminar.  
Caminar, caminar sin sueño, caminar buscando  
no respuestas sino la respuesta a la única pregunta:  
¿Para qué?  
Avanzar hacia la madrugada hasta encontrar una  
pared, una parecita cualquiera de cualquier barrio  
de esta ciudad.  
Mirarla y preguntarle ¿para qué?*

4

*Saber que la pared es muda y aún así hacerle la  
pregunta.  
Quedarse de pie toda la noche y esperar la  
respuesta.  
rascar la pared con las uñas ya en la madrugada  
y la pared en silencio.  
Volver a la pared, noches, años, con la misma  
pregunta.  
Dejar lugar junto a la pared para nuevos preguntadores.  
No decirles que la pared no habla.  
No decirles que la misma pregunta se le ha hecho  
millones de veces.  
Así los otros volverán. Así no habrá que pasar la  
noche solo, preguntando para qué para qué para qué.*

(Carlos Liscano, *Para no pasar la noche solo*, in *La sinuosa senda*)

Chiunque abbia a cuore la letteratura, non può non restare colpito dalle riflessioni sulla scrittura e il mestiere di scrivere che emergono dai romanzi di Carlos Liscano. Pur trattandosi di un genere di analisi che gode di un'antica e celebrata tradizione nell'ambito della cultura occidentale, è raro trovare autori in grado di scandagliare, con una tale onestà e sensibilità artistica, le sofferenze e i tormenti che talvolta accompagnano lo sdoppiamento e la precarietà esistenziale di chi decide di fare di se stesso uno scrittore.

La prima azione – sostiene Liscano –, il primo passo da compiere a tal fine, è quello di inventarsi un personaggio, un doppio cui affidare il compito di scrivere le proprie opere. A partire da ciò, una volta realizzata la creazione di questo “parassita perennemente insoddisfatto”, il Sé si vedrà trasformato in una sorta di servo: diventerà cioè colui che dovrà provvedere a risolvere le incombenze più comuni della quotidianità – come trovare il tempo e il denaro per fare la spesa o per pagare le bollette della luce – al fine di rendere possibile che lo scrittore possa dedicarsi a produrre le sue opere.

Scrivere, ci dice Liscano, è un modo di *stare fuori*. “L'Altro cerca di stare dentro, ci riesce, si riunisce con gli amici, parla con i vicini, prova ad essere uno di loro”. Ma sarà sufficiente un momento di distrazione e il personaggio tenderà a prendere le distanze, si collocherà al di fuori per osservare i fatti, per osservare gli altri, per osservare il povero *Altro* che invano starà cercando di vivere con i suoi simili, per restare nel mondo “(...) senza volerlo documentare, senza pretendere di metterlo su carta”.

Insomma, da una parte ritroviamo una persona che vorrebbe avere solo una vita come le altre, una vita comune; dall'altra il suo doppio che lo tormenta dall'interno, lo sospinge fuori dalla rete delle interazioni sociali e tende a trasformarlo in un osservatore distaccato.

Ed è proprio a causa di questa vera e propria “etica del rifiuto”, che caratterizza l'idea che Liscano ha della letteratura che si potrebbe includere l'autore uruguayano tra coloro che soffrono della cosiddetta *Sindrome di Bartelby* a suo tempo individuata da Enrique Vila-Matas (2002), accomunandolo a quella nutrita schiera di scrittori per i quali la letteratura deve essere considerata una forma radicale di non accettazione della realtà.

\*\*\*

Mettersi in disparte, isolarsi, rifiutare la realtà è però un comportamento che, a lungo andare, potrebbe indurre a rasentare la zona grigia della follia. È un territorio, questo, che Liscano dimostra di conoscere molto approfonditamente ed è anche l'ambito in cui le sue riflessioni teoriche sulla letteratura si mescolano in maggior misura con la sua biografia.

“Scrivere sulla letteratura – egli afferma – è una scusa”. È un pretesto per non scrivere sulla vita.

Una vita, quella di Liscano, profondamente e indelebilmente marcata dalla tremenda esperienza della reclusione, della tortura, dell'isolamento nell'ambito di un sistema dittatoriale che in Uruguay, agli inizi degli anni Settanta, aveva provveduto a reprimere brutalmente ogni possibile tentativo di opposizione politica e sociale. Dall'età di ventitré anni, e per circa tredici anni, Carlos Liscano sarà pertanto costretto a vivere la terribile esperienza del carcere, cui faranno seguito altri dieci anni di esilio in Svezia, prima di fare definitivamente ritorno nella sua Montevideo, dove tuttora risiede.

Saranno queste le condizioni in cui prenderà vita lo scrittore; ed è nel racconto di una tale straordinaria esperienza esistenziale che affiorano a mio avviso alcune tra le pagine più toccanti della sua opera. Pagine in cui Liscano riesce a fare della letteratura uno strumento per svelare gli aspetti più intimi della sua sfera affettivo-emotiva: quelli legati alla sofferenza, alla solitudine, al dolore. Tutti sentimenti spesso celati da una forma di pudore non soltanto – come si potrebbe erroneamente pensare – intima e individuale, ma anche pubblica. Un pudore collettivo che spesso nega o distorce il senso della memoria che le comunità si trovano a dover condividere e trasmettere di generazione in generazione.

Ci sono alcune righe del libro di Liscano “Lo scrittore e l’altro” che, a tal proposito, andrebbero rilette con particolare attenzione:

È stato scritto sulla repressione in Uruguay durante l’ultima dittatura. Si scrive sulla repressione e si pubblica. Sembrerebbe che non ci sia niente di indicibile su quello che è accaduto. Questa è l’immagine che si ha. Anch’io ho scritto di quello che è successo. Ciononostante, ciò che si dice è quello che sta in superficie. Tutta la violenza, la paura, il terrore, le vessazioni, non si diranno mai.

È difficile raccontare la tortura perché è un’intimità. È come la propria vita sessuale, non c’è motivo per raccontarla se non nell’intimità o nella terapia (...).

Tutto questo, è chiaro, è una ricostruzione della mia testa trent’anni dopo. So che *El furgon de los locos* non dice tutto ciò che è successo. Può essere dovuto alla mia imperizia, ma c’è una parte che è indicibile. Il terrore è indicibile, la prospettiva che la tortura non ha tempi, che inizia e non finirà mai, che si può essere torturati per giorni, settimane, mesi, questo è indicibile. In qualunque momento, cinque, sei, otto anni dopo, potevano cacciare un prigioniero dal carcere per torturarlo (Liscano, 2011).

Ecco il punto: l’indicibile, l’inenarrabilità di tutto ciò che è così dolorosamente intimo. Si impone allora una domanda di tipo teorico: è possibile comunicare il dolore? E ancora: come si può narrare il dolore a chi non sia emotivamente disposto ad ascoltare?

\*\*\*

Il discorso è molto delicato e credo meriti qualche approfondimento. Ogni narrazione presuppone il riferimento a un’interazione nell’ambito della quale uno specifico contenuto viene raccontato, ovvero viene messo in comune. Questo “specifico contenuto” è spesso l’evocazione di un evento. Ogni comunità ha i suoi racconti, condivide cioè delle narrazioni il cui fine principale non è tanto quello di scambiarsi delle informazioni, quanto soprattutto di consolidare le relazioni tra i suoi membri. Certe narrazioni servono, infatti, a ribadire che una serie di eventi verificatisi in passato costituiscono il fondamento di un legame comune – di un’identità collettiva – che è necessario rinsaldare. E questo avviene proprio attraverso la condivisione del loro racconto. È anche per tale motivo che ogni comunità trasmette, di generazione in generazione, sempre le stesse storie, gli stessi racconti, gli stessi miti.

È un bisogno di stabilità intergenerazionale quello che si nasconde dietro le grandi narrazioni collettive. Raccontare sempre *le stesse storie* implica effettivamente, tra l’altro, il saper prevedere come si svolgeranno i fatti; implica sapere come andranno a finire le cose. Significa, insomma, tenere a bada i pericoli dell’ignoto, superare le incertezze, de-problematizzare la quotidianità e potersi affidare più serenamente alla routine.

Cosa accade, ci chiedevamo poc'anzi, quando l'oggetto della narrazione è però rappresentato da qualcosa di così profondamente doloroso, inaccettabile, destabilizzante? Cosa succede quando qualcuno pretende raccontarci che gli eventi non sono andati secondo le aspettative previste? È possibile che le storie *non* siano sempre le stesse?

È un tema con il quale, purtroppo, la cultura occidentale ha dovuto fare i conti molto spesso, in particolare a partire dalla seconda metà del secolo scorso, a causa delle immani tragedie che si sono consumate durante il periodo bellico. Le vessazioni, le umiliazioni, le torture di cui sono stati sfortunati protagonisti milioni di individui, hanno fatto emergere non solo innumerevoli testimonianze, ma anche una straordinaria letteratura ad esse relative, che continuano a riproporre con forza l'ineludibile centralità, nonché la peculiare delicatezza, delle questioni su cui Liscano, a suo modo, ci suggerisce di riflettere.

Sono state prodotte pagine memorabili sulla difficoltà dei testimoni o dei reduci di poter trovare interlocutori disposti ad ascoltare i loro racconti.<sup>5</sup> Una difficoltà legata al fatto che la realizzazione di una tale comunità narrativa presupporrebbe la messa in dubbio di quelle rassicuranti storie comuni indispensabili ad addomesticare le pericolose vertigini dell'ignoto. È possibile condividere racconti di una tale violenza, di un tale orrore, di una tale disumanità?

A questo si aggiunge la scarsa fiducia che il testimone stesso tende a riporre nelle proprie capacità di poter o saper trasmettere il senso di determinate esperienze, così profondamente legate alla propria sfera personale.

E allora i racconti dei sopravvissuti rischiano di omettere ogni riferimento al dolore e alle sofferenze più intime per lasciare spazio alle statistiche, al conteggio dei morti e dei feriti, alla cronologia degli avvenimenti, all'analisi dei danni agli edifici, alle strade, alle fabbriche, alle cose. Il vissuto, e in particolare quello più sconvolgente, finisce così per essere relegato nei recessi della storia ufficiale, a pochi passi dall'oblio. Essi diventano, appunto, *inenarrabili*.<sup>6</sup>

Un esempio tra i tanti è quello di Jorge Semprún il quale, dopo aver inutilmente tentato per circa vent'anni di raccontare la propria esperienza nei campi di concentramento, scrive di aver capito – nel suo impareggiabile *La scrittura o la vita* (Semprún, 1995) – l'impossibilità di poter trasmettere il senso della propria testimonianza se non attraverso il ricorso all'arte, ovvero grazie al supporto dell'artificio. Così egli descrive il primo giorno in cui incontra, nei campi oramai liberati, i primi alleati:

Stanno davanti a me, con gli occhi sbarrati e d'improvviso io mi vedo nel loro sguardo di terrore, nel loro sgomento. Essi mi guardano con gli occhi impauriti, pieni di orrore. È l'orrore del mio sguardo che il loro sguardo pieno di orrore rivela. Se i loro occhi sono lo specchio, io devo avere lo sguardo da folle, uno sguardo sconvolgente (...).

Come superare un trauma del genere? Come riuscire a comunicare il senso di solitudine di un uomo che, dopo mesi e anni di bestiale reclusione, privato anche di un oggetto apparentemente così banale come uno specchio con il quale potersi osservare, scopre attraverso lo sguardo terrorizzato di uno sconosciuto di essere diventato una sorta di relitto umano? È tremendamente difficile – ci fa capire Semprún – specchiarsi nelle proprie miserie, nelle parti più disumane di sé. Si fa fatica a dover essere i testimoni di quell'orrore

<sup>5</sup> Tra le più emblematiche ricordiamo quelle relative al saggio di Alfred Schutz (1979), *Il reduce*.

<sup>6</sup> Anche su questo tema la letteratura è copiosa. Per un'interpretazione originale e suggestiva cfr. Cavicchia Scalamenti, 2009 o Brevetto, 2008, pp. 64-67.

che si riflette su di noi e che rappresenta tutta la sostanza della crudeltà di cui l'essere umano è capace.

Di qui la messa in dubbio della possibilità di poter raccontare un tale vissuto. Un corto circuito che si può superare solo con il supporto dell'arte: non si tratta – come ci ricorda ancora Semprún – della forma del racconto, ma della sua sostanza; non è la sua articolazione ma la sua “densità”, ciò che conta. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza uno spazio artistico riusciranno a raggiungere quella sostanza, quella che egli definisce una *densità trasparente*, in grado di coinvolgere chi ascolta in una vera comunità narrativa.

Perché – ancora e soprattutto – il vero problema resta quello di riuscire a trasmettere il senso e il significato della narrazione. Il che risulterebbe impraticabile senza il linguaggio dell'arte. “Raccontare bene – egli dice – significa essere capiti. E ciò non è possibile senza un minimo di artificio. Quanto basta affinché il racconto possa diventare arte. La verità essenziale, quella che nessuna ricostruzione storica potrà mai raggiungere.”

Idee molto simili a quelle di un altro sopravvissuto – il britannico Christopher Burney – meno celebre di Jorge Semprún, ma la cui esperienza è però molto più vicina a quella vissuta da Liscano, il quale descrive, in un appassionante libro (Burney, 1961), i suoi diciotto mesi di reclusione trascorsi in una cella d'isolamento durante la Seconda Guerra Mondiale, e la necessità di dover ricorrere non solo all'artificio, ma ad una vera e propria disciplina ascetico-artistica per poter, da una parte, sopravvivere fisicamente e, dall'altra, per poter raccontare la sua esperienza evitando i tranelli, in perenne agguato, della follia incipiente.

Il carattere sgradevole di un'esperienza – egli scrive – sembra più accentuato attraverso lo scritto di un altro che attraverso il proprio ricordo. L'immaginazione può infiammarsi più in fretta della memoria (...). Così, per compensare questa bizzarria della mente umana ho dovuto sacrificare qualcosa a ognuna delle estremità, mentre era in ogni caso impossibile dipingere tutto il quadro dando intelligibilità a ogni suo particolare: tra un'azione e l'altra c'era un vuoto così totale che il quadro sarebbe stato come la descrizione dell'universo fatta da un astronomo. S'imponevano delle scelte e, entro questi limiti, alcuni artifici (Burney, 1961, pp. XI-XII).

Crede che lo slancio creativo che ha consentito infine a Carlos Liscano di gettarsi nel suo “delirio di credersi uno scrittore” e di inventare l'Altro come strumento per sfuggire alle torture e all'incomunicabilità della solitudine, possa essere considerato – alla pari di altri straordinari autori, come quelli citati – prodotto dalla stessa indomabile fiducia nella Letteratura come strumento di celebrazione della libertà umana di fronte alle più crudeli e intollerabili sfide poste dalla barbarie.

## References

Brevetto, G. (2008). *Mosche! Letteratura, metamorfosi, presentimento*, Roma: Aracne.

Burney, C. (1961). *Solitary Confinement*. Clerke and Cockrean: London (trad. it. *Cella d'isolamento*. Milano: Adelphi. 1968).

Cavicchia Scalamonti, A. (2009). *La morte. Quattro variazioni sul tema*. Napoli: Ipermedium libri.

Liscano, C. (2011). *Lo scrittore e l'altro*. Caserta: Lavieri.

Schutz, A. (1979). *Il reduce*. In *Saggi Sociologici*. Torino: Utet.

Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets. (trad. it. *La scrittura o la vita*. Milano: Guanda. 2005).

Vila-Matas, E. (2002). *Bartelby y compañía*. Barcelona: Anagrama (trad. it. *Bartelby e compagnia*. Milano: Feltrinelli. 2002).

### **About the author**

Gianfranco Pecchinenda, scrittore e saggista, insegna sociologia della conoscenza all'Università degli studi di Napoli Federico II. Ha tradotto e curato l'edizione italiana di alcune opere di Carlos Liscano.