

Pagine Inattuali

Scrittori argentini di fine Novecento
Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella,
Ricardo Piglia e Alberto Laiseca

A cura di
Annabella Canneddu
e
Agustín Conde De Boeck

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 10 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

Scrittori argentini di fine Novecento, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia e Alberto Laiseca

Ottobre 2023

Direzione:

Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF)); Stefano Santasilia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina:

Di tutta la politica capisco una sola cosa, la sommossa (Flaubert G., *Lettere a Louise Colet (1846-1848)*, Milano, Feltrinelli, p. 9)

Tutto il materiale pubblicato è distribuito con licenza “Creative Commons - Attribuzione” (CC-BY 4.0).

LORENZO MARI

*Contrappunto, distorsione e fuga. Leónidas e Osvaldo
Lamborghini*

Se si volge lo sguardo verso l'opera di due protagonisti della letteratura argentina e internazionale del secondo Novecento come i fratelli Lamborghini, Osvaldo e Leónidas, si dovrà forse accettare un balzo sinestetico e mettersi piuttosto *in ascolto*, ricorrendo ad alcuni pilastri della composizione musicale per cercare di comprendere meglio il rapporto tra i due autori. Del resto, circa dieci anni fa, Nancy Fernández ha descritto la relazione di entrambi con il panorama della cultura argentina del secondo Novecento in termini di «contrappunto e sfida»¹; forse, tuttavia, è ancora più corretto intendere come *contrappunto* la forma principale delle loro rispettive opere letterarie, nonché la relazione, complessa e stratificata, che intercorre tra le opere di Osvaldo e quelle di Leónidas – introducendovi anche la discussione, sempre derivata, in primo luogo, dall'ambito musicale, della *distorsione* e della *fuga*.

Ipotizzare una simile rilevanza dei riferimenti musicali significa, in primo luogo, risalire a quanto aveva già sottolineato Daniel Freidemberg per un'intera generazione della poesia argentina, capace di accostarsi alla cosiddetta *poesía conversacional*, o anche all'*antipoesía* – per ricorrere così alla categoria resa celebre dall'opera di Nicanor Parra – con un approccio peculiare rispetto

¹ N. Fernández, *Los hermanos Lamborghini. Contrapunto y desafío*, «Hispanamérica», 41, n. 123, 2012, pp. 111-117 (traduzione di servizio).

al resto del continente latinoamericano, e cioè consapevole tanto dell'eredità modernista anglosassone (Pounds, Yeats, William Carlos Williams) e dell'avanguardismo latinoamericano (da Borges a Vallejo) quanto, e «con una particolarissima importanza, [dei] testi del tango»². Almeno un'opera di Leónidas Lamborghini, *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988)³, e una poesia del fratello Osvaldo, “La niña de la frontera” (1981)⁴, infatti, manifestano una relazione molto stretta con quella tradizione culturale, ma non si vuole, con questo, assolutizzare o, peggio, rendere univoco un riferimento artistico intrinsecamente molteplice come quello alla storia del tango, né, per contro, rischiarne la riduzione a mero stereotipo culturale.

In virtù di questo, pare anzi opportuno declinare non soltanto il rapporto con il tango, ma la stessa «argentinità» dei fratelli Lamborghini secondo quanto già correttamente osservato da Carlos Belvedere – peraltro, con la menzione di altri testi ancora, rispetto a quelli appena citati – in uno dei pochi studi monografici sulla relazione fra i due autori che risulta a tutt'oggi disponibile, *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”* (2000):

[L]o argentino aparece como una peculiar lectura de la cultura occidental (Platón, en *Un amor como pocos*) o incluso de oriente (el japonés, en *La causa justa*). En síntesis: se trata de escrituras nacionales pero no provincianas. El mote de “nacionalistas” no es del todo apropiado, puesto que estos textos trasuntan

² D. Freidemberg, *Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman*, in: Cella S. (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 190 (traduzione di servizio).

³ L. Lamborghini, *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. Discépolo è il musicista e regista argentino Enrique Santos Discépolo (1901-1951), noto compositore di tango.

⁴ La poesia è ora inclusa nell'antologia: Lamborghini O., *Poemas 1969-1985*, a cura di C. Aira, Buenos Aires: Mondadori, 2012. Per un'analisi approfondita della poesia, cfr. J. J. Maristany, *Una niña en la frontera: linajes, borramientos y géneros disidentes en la poesía de Osvaldo Lamborghini*, «Revista Chilena de Literatura», 99, 2019, pp. 275-302.

más una cultura que el apego a la Nación o el amor a la Patria. Estamos ante obras muy poco patriotas, en la que la Nación aparece a menudo parodiada, distorsionada bajo la risa del bufón. Son escrituras, entonces, que más nos vinculan con el país (en tanto modos de vida, formas de hablar y de sentir) que con unidades territoriales e instituciones oficiales⁵.

Se il tango si presta alle «riscritture» di Leónidas o alle trasformazioni del genere e insieme delle identità di genere operate nella poesia di Osvaldo⁶, ciò porta anche a una rielaborazione che non è affatto identitaria né essenzialista della loro «argentinità». In altre parole, l'interpretazione in chiave musicale delle opere dei fratelli Lamborghini non si arresta al piano della contaminazione tra le forme della poesia e quella del tango, né a una generica volontà di trovare un forte ancoraggio dell'opera dei due autori alla cultura popolare del loro Paese.

Al contrario, la pregnanza dell'interpretazione in chiave musicale riguarda entrambi gli autori, e in modo assai più stratificato. Partendo dall'opera di Leónidas Lamborghini, pare molto interessante, a questo proposito, la nozione di *partitas* posta dall'autore in apertura dell'omonimo libro, del 1972:

Partita equivale a variaciones. Una partita o partida musical es el juego que se hace sobre un tema, variándolo y transformándolo, melódica, contrapuntística, y rítmicamente lo que se verifica disponiendo una serie de diversas jugadas o variaciones que el compositor hace sobre el tema propuesto⁷.

⁵ C. Belvedere, *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*, Buenos Aires: Colihue, 2000, pp. 83-84. Nel passaggio, si citano *Un amor como pocos*, romanzo pubblicato nel 1993 di Leónidas Lamborghini, e *La causa justa* di Osvaldo Lamborghini, pubblicato postumo nel 2010.

⁶ Cfr. J. J. Maristany, *Una niña en la frontera*, cit., pp. 279 e ss.

⁷ L. Lamborghini, *Partitas*, Buénosa Aires: Corregidor, 1972, citato in: Belvedere C., *Los Lamborghini*, cit., pp. 43.

Tale concezione melodico-ritmica ed esplicitamente anche contrappuntistica dei testi di *Partitas* riporta la tecnica delle “variazioni sul tema” dalla possibilità di configurarsi come esercizi di stile eminentemente letterari a un ambito più chiaramente musicale, rifacendosi a un genere compositivo in auge soprattutto nel sedicesimo e diciassettesimo secolo – costruito attorno a una serie di variazioni su una base armonica costituita da un basso ostinato, spesso di poche battute – poi gradualmente trasformato da Johann Sebastian Bach nella forma posteriormente definita come *suite*.

Ciò evidenzia una tensione verso una certa organicità compositiva che non preclude, anzi riafferma la possibilità di rintracciare, sempre all’interno della produzione di Leónidas Lamborghini, anche un gusto costante per la distorsione: si tratta certamente di una forza dal potenziale in ultima istanza disgregante⁸, ma è anche un elemento formale chiaramente funzionale alla costruzione del contrappunto. Ci sono almeno due luoghi testuali paradigmatici per misurarne la forza della distorsione, nell’opera di Leónidas: la trattazione saggistica di quell’«arte buffa» rappresentata dalla *gauchesca*⁹, nonché la sezione di *11 reescrituras de Discépolo* esplicitamente intitolata «La distorsión cambia la hache»¹⁰.

Da un lato, il confronto creativo di Leónidas Lamborghini con la *gauchesca* – come teorizzato nell’articolo «El gauchesco como arte bufo» (1985) e successivamente nel saggio *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández* (2008) – si basa sulle tecniche della parodia, con un frequente ricorso agli stilemi

⁸ L. Guzmán, *La literatura amotinada: Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2018, p. 21.

⁹ L. Lamborghini, *El gauchesco como arte bufo*, in Jítrik N. (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, Buenos Aires: Emecé, 2003 [1985], pp. 105-118; Lamborghini L., *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*, Buenos Aires: Emecé, 2008.

¹⁰ L. Lamborghini, *Verme*, cit., pp. 38 e ss.

tipici del grottesco, facendo dunque emergere in modo più chiaro ed esplicito il côté comico che per l'autore era già presente in nuce nel genere, a prescindere (o, più precisamente, come s'intende sostenere in questa sede) dalla sua identificazione con il canone letterario argentino. La gauchesca argentina, infatti, include anche uno dei testi fondativi della letteratura nazionale, il *Martín Fierro* (1872) di José Hernández¹¹, ed è questo che, come si è visto, permette a Carlos Belvedere di osservare sinteticamente che è «la Nazione» stessa che «appare spesso parodiata, distorta nella risata del buffone».

D'altra parte, ne «La distorsión cambia la hache» il gioco linguistico, più volte reiterato, sulla presenza o assenza della lettera *h* istituisce nel testo una sorta di pratica decostruzionista della scrittura, simile alla *différance* derridiana per l'utilizzo dell'omofonia – anche in presenza di grafie e contenuti semantici diversi, nel caso di Leónidas Lamborghini – come grimaldello retorico per poter sottolineare una differenza che non può mai essere assolutizzata né essenzializzata in quanto tale. È ancora una volta Belvedere a fornire un'interpretazione convincente delle peculiarità nell'approccio decostruzionista alla scrittura di Leónidas Lamborghini rispetto al modello derridiano:

Derrida, desde una teoría de la lectura, cree que la diferencia se borra cuando se abandona la escritura; Leónidas Lamborghini, desde una práctica de la escritura, cree que la diferencia se produce en la inscripción, eliminando lo indecible. Es una postura más activa, puesto que toma como modelo la escritura, no la lectura – o, en todo caso, hace de la lectura una escritura de segundo grado¹².

Si tratta soltanto di uno fra i tanti esempi possibili di analisi della presenza della distorsione nell'opera di Leónidas

¹¹ C. Belvedere, *Los Lamborghini*, cit., pp. 120-121.

¹² *Ibidem*, p. 78.

Lamborghini: più volte rivendicata dall'autore stesso, è una chiave di lettura così rilevante per tutta la sua opera da essere presente in un elevato numero di disamine critiche; in merito alla sua produzione, Luis Guzmán ha addirittura parlato di un vero e proprio «ariete distorsivo»¹³ – con una differenza, anche qui, così minimale da sfiorare i limiti della *différance* – rispetto alla definizione soggiacente di «ariete discorsivo».

Passando all'analisi della produzione di Osvaldo Lamborghini, contrappunto e distorsione parodica sono trasversalmente presenti anche nella sua opera e hanno, anche in questo caso, un forte legame con la tradizione della *gauchesca* – introducendo, quindi, un'altra occasione di comune rimodellamento dell'"argentinità" oltre alla già menzionata contaminazione con le forme del tango. Nel caso di Osvaldo, il contrappunto è esibito in modo esplicito in una poesia di Osvaldo, "Los charlatanes pedían un nuevo gauchesco..." (inedita fino alla pubblicazione dell'antologia *Poemas 1969-1985* curata da César Aira e redatta, con ogni probabilità, tra il 1983 e il 1985) con l'istituzione di un campo tensivo che parte già dallo stesso titolo e cioè dalla menzione di quei «ciarlatani» che vorrebbero un ritorno in auge della *gauchesca*, magari aggiornata secondo i canoni dell'estetica postmodernista e dotata di coerente sofisticazione: «Digno del Arte postmoderno, / Estilizado / Y por qué no decirlo, refinado»¹⁴.

Non si tratta, come potrebbe superficialmente apparire, di una pura e semplice polemica letteraria, magari indirizzata anche nei confronti del fratello, già autore di varie parodie della *gauchesca*; a questo punto, anzi, il soggetto dell'enunciazione risponde – «Aquí yo se los ofrezco / Interesadamente, claro, por lo que a mí me toca»¹⁵ – con un gesto che sembra invece essere di autoinclusione, ma senza per questo voler instaurare un qualche tipo di movimento

¹³ L. Guzmán, *La literatura amotinada*, cit., p. 20.

¹⁴ Cfr. O. Lamborghini, *Il ritorno di Hartz e altre poesie*, Milano: Scheiwiller, 2012, p. 190.

¹⁵ *Ibidem*.

dialettico. Il testo, infatti, si chiude i con l'evocazione di un punto di riferimento terzo – autonomo, fino quasi a sembrare irrelato – rispetto a questa ipotesi di *neogauchesca* postmoderna, ossia l'*Ubu roi* (1896) di Alfred Jarry: «Jarry no estilizaba a nado / Ni a nada / Cuando escribía el Ubu Rey / A patadas»¹⁶.

Ciò che viene segnalato qui come campo tensivo anche a livello ideologico o estetico (con la contrapposizione, ad esempio, dell'avanguardismo di Jarry alla successiva estetica postmodernista), in una stretta analogia con le caratteristiche formali del contrappunto, si segnala come vera e propria pratica distorsivo-parodica del rapporto con la *gauchesca* nel secondo libro di prosa di Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede* (1973)¹⁷. Qui avviene l'esplicito recupero e riutilizzo ripetuto e sistematico dell'onomatopea *tin tin* dal poema “La Refalosa” (1872) di Hilario Ascasubi. È un altro modo di risalire alle fondamenta della tradizione letteraria e culturale nazionale, come ha sottolineato Ariel Luppino – sulla scorta, nel caso particolare di Osvaldo Lamborghini, di Josefina Ludmer¹⁸:

Ascasubi no sólo tiene a la violencia como tema sino que además construye, como diría Josefina Ludmer, “una lengua brutal y asesina, la representación del mal en la lengua”. Ascasubi cuenta las diferentes formas de representar la violencia y de esta manera capta su núcleo novelesco y teatral y lo lleva al paroxismo (aunque toda violencia sea hiperbólica por definición). Goce y exceso; pura literatura: la musiquería. En “La Refalosa” la violencia sube al escenario y representa su papel. Según César Aira, Osvaldo Lamborghini no hizo más que reescribir “El Matadero”; según Josefina Ludmer, “La Refalosa”. Pero la confusión surge porque ambos textos son el

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ O. Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, Buenos Aires: Tierra Baldía, 1973.

¹⁸ Cfr. J. Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

anverso y el reverso de una misma tradición, la gran tradición de la literatura argentina¹⁹.

Ne fornisce una simile lettura complessiva anche Karina Miller, insistendo, però, su una «strategia di distanziamento e fuga», da parte di Osvaldo Lamborghini, verso la quale, come si vedrà, tende anche questo contributo, ma non prima di avere individuato nel *tintinear* della lingua una particolare distorsione sonora, intimamente parodistica (nonché auto-parodistica, rispetto al posizionamento politico e sociale di scrittori e intellettuali):

La referencia a Ascasubi alude a una coyuntura en que lo político lo invade todo, y especialmente la escritura, y sin embargo, este “hacer tintinear la lengua”, el sentido como onomatopeya, constituye en Lamborghini una estrategia de distancia y escape a las dicotomías propias de lo político que saturan la literatura gauchesca. De esta manera, Lamborghini llama la atención a un momento de la historia argentina signado por lo político como antagonismos irreconciliables, a un período particular donde la violencia del tin-tin “para todo gaucho” tñe de rojo, como en *El matadero*, al niño, a la masa popular, al toro, al extranjero, al unitario. Es, además, una referencia directa al mandato hegemónico de la función del escritor como intelectual, cuya misión sería la de portavoz y portador de una consciencia universal, como agente de cambio que cumple con la utopía del socialismo y encarna la lógica de la historia²⁰.

¹⁹ A. Luppino, *Ascasubi, el comienzo de la gran tradición*, «Agencia Paco Urondo», 11 agosto 2018. (< <https://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/ascasubi-el-comienzo-de-la-gran-tradicion> >, ultimo accesso il 15 luglio 2023). Il riferimento a *El matadero* è al racconto scritto dall'autore argentino Esteban Echeverría (1805-1851) e pubblicato nel 1871.

²⁰ K. Miller, *Los ugly feelings de Osvaldo Lamborghini*, in A. M. Amar Sánchez e L. F. Avilés (a cura di), *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*, Madrid/Francoforte: Iberoamericana Verwürt, 2015, p. 212.

L'effetto straniante di questa ripresa in altro contesto del *tin tin* della *gauchesca* di Ascasubi da parte di Osvaldo Lamborghini si somma, dunque, alle distorsioni parodiche operate da Leónidas, convergendo verso la formulazione di un approccio alla tradizione letteraria nazionale basato su coordinate fonosimboliche e quindi, in senso lato, musicali che sembra andare al di là di una semplice intertestualità – peraltro certamente istituita, nel campo letterario argentino, dall'antologia della *gauchesca* firmata da Borges e Bioy Casares nel 1955²¹. Se questo, da un lato, corrobora e offre uno spunto di approfondimento rispetto alla relazione – già rilevata, secondo modalità critico-interpretative del tutto diverse, da Nancy Fernández – di «contrappunto e sfida» di entrambi gli autori con il panorama della cultura argentina del secondo Novecento, ciò non sembra ancora in grado di istituire pienamente una relazione contrappuntistica tra le opere dei due autori.

Come già accennato, il libro di Carlos Belvedere dedicato ai due fratelli Lamborghini – uno dei pochi approfondimenti monografici esistenti sull'opera di entrambi gli autori – si sofferma, già a partire dall'introduzione, sulle somiglianze tra la scrittura di Osvaldo e quella di Leónidas, considerate come circostanze biograficamente inevitabili che giustificano l'istituzione di una fratellanza non soltanto biologica, ma anche letteraria, tra i due autori:

²¹ Cfr. A. Bioy Casares e J. L. Borges (a cura di), *Poesía gauchesca*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 1955. A questo proposito, cfr. anche K. Miller, *Los ugly feelings*, cit., p. 212: «Significativa es la lectura que hacen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en su antología de la gauchesca publicada en 1955, en la cual, como señala Laura Demaría, se enfatiza un criterio estético en la selección y la significación de las obras seleccionadas obviando así el criterio político, paradoja esta que devela precisamente la intención política de negar la interpretación nacionalista y revisionista de la gauchesca asociada con el peronismo». Miller cita: L. Demaría, *Borges y Bioy Casares, 1955 y la Poesía gauchesca como paradójica rebeldía*, «Latin American Literary Review», vol. 22, n. 44, 1994, pp. 20-30.

Supongamos que existen dos hermanos. Ambos escritores. Crecen juntos, compartiendo no solo el juego y las disputas propias de todo vínculo fraternal sino también lecturas y manuscritos. Un tono paródico y diversas filiaciones literarias – filtradas por el tamiz de sus respectivos estilos – testimonian una afinidad profunda entre ellos. [...] ¿No sería lógico suponer que sus obras guardarían alguna relación? En otros términos: ¿por qué leerlos por separados?

[...] Y no son solo suposiciones. También hay indicios. Ambos son escritores paródicos, lo que se percibe tanto en el narrador de *Odiseo confinado* (Cordero, el paródico) [de Leónidas L.], cuanto en el personaje de Stropani o Estropeado, en “El niño proletario” (parodia del realismo de González Túñon) [de Osvaldo L.], por dar solo un par de ejemplos. Tienen a su vez sentido del grotesco – ya sea en *El pibe Barulo* [de Osvaldo L.], ya sea en *Personaje en Penthouse y otros grotescos* [de Leónidas L.] – . También los hermana la literatura argentina – y, más específicamente, *rioplatense* – considerada como “reescritura” o “desatadura” de la gauchesca, así como el continuo entre poética narrativa y prosa poética. Igualmente, se perciben motivos compartidos, tales como la cocina del hogar en tanto escenario, la “botella” entendida como motivo sexual, y juegos de palabras entre “parecido” y “lo mismo”. En fin: indicios diversos de una filiación no solo sanguínea sino también literaria.

Es esta hermandad literaria – que alguna vez Leónidas Lamborghini caracterizó como “un monstruo de dos cabezas” – lo que intentamos pensar aquí²².

Al di là delle coincidenze, o sovrapposizioni, tanto iconologiche quanto tematiche più puntuali, l'emersione di una relazione contrappuntistica tra le opere di Osvaldo e Leónidas Lamborghini consente, probabilmente, di parlare di una fratellanza che non è solo biografica o «letteraria», ma anche «musicale»; tale

²² C. Belvedere, *Los Lamborghini*, cit., pp. 7-8.

emersione è innanzitutto rappresentata, in modo sintomatico, dall'uso del lemma «contrappunto» in un'analisi di Nancy Fernández che dovrebbe nominalmente riguardare, in prima battuta, qualcosa d'altro – l'articolo è intitolato «La poesía según César Aira: Alejandra Pizarnik/Osvaldo Lamborghini» (2019) – ma finisce per istituire, *en passant*, un confronto tra la poesia di Osvaldo e quella di Leónidas Lamborghini:

“Lamborghini” y “Pringles” se inscriben como “máquinas de poetizar”, motivos que ponen a prueba la eficacia lúdica de las designaciones nacionales. Y así, el “Diantre” (reverso de “bicho Tadeo”) que contrabandea y calumnia (sentidos, morales, razones) trenza, coloquial, el pelo de “m'hijita”; allí resuena el contrapunto ajetreado con la deformada payada del Sabio Blanco y del Sabio Negro, que en su hermano Leónidas toma forma del *Martin Fierro* pero también, de la escena del electroshock determinado en un fraseo incompleto y equívoco en “Las diez escenas del paciente” de *El solicitante descolocado*: “loco sí, boludo no”²³.

D'altra parte, il contrappunto tra i due autori è definito anche a livello biografico e di dichiarazione di poetica: vi è, infatti, almeno una vicenda, nota anche al di là della stretta cerchia di amici e conoscenti di Osvaldo e Leónidas Lamborghini, in cui si ha, superficialmente, la percezione di una netta presa di distanza tra i due fratelli, ma che in realtà può consentire una più approfondita disamina in senso contrappuntistico.

²³ N. Fernández, *La poesía según César Aira: Alejandra Pizarnik/Osvaldo Lamborghini*, «CELEHIS», 38, 2019 (<http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632019000200013 >, ultimo accesso il 15 luglio 2023). Il passaggio include citazioni – «Diantre», «bicho Tadeo» e «m'hijita» – da alcune poesie di Osvaldo Lamborghini (principalmente da *Stegmann 533'bla y otros poemas*, del 1997), nonché a *El riseñor* (2012) – con la «deformada payada del Sabio Blanco y del Sabio Negro» – e a *El solicitante descolocado* (1971) di Leónidas Lamborghini.

Si fa riferimento alla lettera mandata nel 1980 da Osvaldo Lamborghini a Rodolfo Fogwill, interpellato in quanto direttore editoriale di Tierra Baldía, marchio con il quale Osvaldo aveva pubblicato il suo esordio in prosa, *El Fiord*, nel 1969. Nella lettera, Osvaldo si lamenta del fatto che la buona ricezione del suo esordio in volume sia stata attribuita, da svariate malelingue, alla presenza carismatica di Leónidas, già più affermato nel mondo delle lettere argentine: «Leónidas y yo quisiéramos apenas, muy tenues, sin esperanza (es imposible, lo sabemos) que nos dejaran tranquilos en nuestro mismo agujero (que no es el mismo), tranquilos con nuestra lamentable aunque irreversible historia fraterna»²⁴. Già a partire da questo lacerto, si potrebbero avanzare molte riflessioni sul piano di una critica esclusivamente, o almeno principalmente, di taglio biografico; si aggiunga, però, questo ulteriore lacerto:

[...] hay un pacto entre Leónidas y yo. Hay un mutuo cheque en blanco, firmado antes de tener la certidumbre de que ambos desembocaríamos en la literatura (yo pintaba: 1947!). El pacto: éramos dos genios. Con nuestras obras (“inmortales”, por supuesto) mandaríamos a la mierda, A La Misma Mierda, a ese padre que fabricaba tanques... ¡contra nosotros! El apellido sería nuestro.²⁵

Osvaldo dichiara di condividere con il fratello qualcosa di simile a una piattaforma dell'enunciazione («Leónidas y yo») nonché l'orizzonte ideologico della pratica scrittoria («A La Misma Mierda»), ma precisa da subito che la sua posizione è la stessa ma al tempo stesso non è identica né completamente sovrapponibile a quella di Leónidas: «nuestro mismo agujero (que no es el mismo)». Se si concede affidabilità a questa autoesegesi – peraltro non pensata, in prima istanza, come dichiarazione pubblica, eppure, con ogni probabilità, assai meditata – da parte di Osvaldo, si potrà

²⁴ O. Lamborghini, *Carta a Rodolfo Fogwill*, «El Interpretador», 37-38, 2011, s.i.p.

²⁵ *Ibidem*.

allora intendere buona parte della sua produzione in una sorta di contrappunto con quella di Leónidas, in uno sviluppo eterogeneo, ma almeno parzialmente organico, di voci autonome che partono da istanze simili e con un orizzonte, se non comune, almeno condiviso. Com'è già stato accennato, non si tratta di rintracciare comunanze estetiche o ideologiche stringenti, ma di identificare nelle singole scelte formali dei due autori un percorso che, oltre a una fratellanza biografica e a una «letteraria», come suggerito da Carlos Belvedere, ne preveda una, appunto, di tipo «musicale».

Con questo, non si tratta di tendere, nell'analisi, verso posizioni impressionistiche, o anche latamente irrazionaliste, ma di suggerire una ulteriore chiave di lettura per l'articolazione di una categoria ermeneutica, in particolare, che accomuna – o meglio, illumina a vicenda – le opere di Osvaldo e Leónidas Lamborghini come quella di *neobarroco*, neobarocco. Se l'accostamento a questa definizione dell'opera di Osvaldo Lamborghini è abbastanza usuale, non sembra esserlo altrettanto per la produzione di Leónidas. Ci vengono tuttavia in soccorso le analisi di Martín Prieto²⁶ e, in tempi più recenti, di Malena Pastoriza²⁷, sulla difficoltà di «collocazione» di un autore come Leónidas, tanto *descolocado* come il *solicitante* del suo titolo di poesia forse più noto:

[...] la inscripción descolocada del nombre de Lamborghini a lo largo del intercambio evidencia que el “rescate” de su obra hacia los ochenta no derivó de un consenso respecto de los modos de leerla, sino, más bien, del reconocimiento del valor de su singularidad en tanto obra permeable a la vez que resistente a las etiquetas. En el artículo ya citado, Martín Prieto sostiene que Leónidas Lamborghini “deja marcas tanto en Perlongher como en Samoilovich” (2007: 31), por lo que ubica su obra como uno de los “notorios puntos de contacto y de

²⁶ Cfr. M. Prieto, *Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina*, «Cahiers de LI.RI.CO», 3, 2007, pp. 23-44.

²⁷ Cfr. M. Pastoriza, *El desplazamiento de lo ilegible: Leónidas Lamborghini en la polémica neobarroca*, «El jardín de los poetas», 8, vol. 15, pp. 81-105.

reunión” (31) entre las bibliotecas de neobarrocos y de objetivistas; lo que implica pensar que hacia los ochenta la poesía lamborghiniana logra sortear las distancias entre dos estéticas que, en una cadena de impugnaciones mutuas, no parecían encontrar puntos de diálogo posibles²⁸.

Pastoriza arriva così a chiedersi se l'opera di Leónidas Lamborghini non funga soltanto da punto di contatto tra i poeti neobarocchi e i poeti oggettivisti dell'Argentina del suo tempo, ma anche, allo stesso tempo, da possibile punto di disarticolazione di quella relazione, specie se riferita alle coeve riviste di poesia nazionali:

Cabría preguntarse en qué medida esta figuración de la obra de Lamborghini como puente entre las dos bibliotecas no restringe, sin poder asimilarla, la tensión desarticuladora de su obcecación. De este modo, la aparente reunión en torno del problema de la legibilidad de los textos poéticos, antes que un encuentro, sella una imposibilidad de diálogo entre *Diario de poesía* y *Xul. Signo Viejo y Nuevo*, en la que la descolocación de la poesía lamborghiniana deja una huella silenciosa pero indeleble²⁹.

Si riscontra una tensione analoga anche nella ricezione critica del neobarocco di Osvaldo Lamborghini, che, per esempio, Néstor Perlongher definirà, in omaggio alle piccole differenze, o al concetto stesso di *différance* decostruzionista – «neobarros»³⁰, dove al neobarocco della definizione soggiacente si unisce una qualità più melmosa e lutulenta.

In questa comunanza, che non è mai priva di carica polemica o di tensioni verso un medesimo campo di interesse – qui provvisoriamente e per progressiva semplificazione identificato

²⁸ Id., p. 103.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. N. Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997.

con il neobarocco argentino e sudamericano della seconda metà del Novecento – Osvaldo e Leónidas Lamborghini si trovano costantemente a deviare dalle coordinate generali entro le quali si vorrebbero far ricadere le loro poetiche, rendendo possibile per entrambi – e non solo per Leónidas, come lo era in origine – la definizione di «letteratura ammutinata» avanzata da Luis Gusmán nell’omonimo saggio del 2018, *La literatura amotinada: Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*.

Ammutinamento e, dunque, fuga: da una certa «argentinità»; tanto dalla tradizione letteraria – ampiamente canonizzata, in Argentina – della *gauchesca* quanto dalle proposte estetiche più aggiornate, come quella del neobarocco; dall’abbinamento costante, ossessivo e spesso limitante, imposto dalla critica unicamente in virtù della fratellanza biologica. Contrappunto, distorsione e fuga, dunque, che non sono mai premeditati, mai esclusivamente ideologico-politici o letterari, e quindi difficilmente inquadrabili secondo nuove categorie estetiche o critico-ermeneutiche; acquisiscono, tuttavia, un loro peso specifico se di almeno due di questi termini – *contrappunto* e *fuga* – si ricorda la pertinenza all’ambito musicale e, a quel punto, il nesso con la *musica barocca*, opportunamente *ascoltata* e *riscritta*.