

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).

LUIS GUSMÁN

La tradizione letteraria argentina
Intervista a Luis Gusmán

TRADUZIONE ITALIANA DI
ANNABELLA CANNEDDU

ANNABELLA CANNEDDU / AGUSTÍN CONDE DE BOECK: Nel tuo libro *Letteratura ammutinata* (2018) delinei un’istanza di lettura e di scrittura decentrate dal potere. E individui gli emblemi di queste pratiche laterali in Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella e Ricardo Piglia, letterature dell’instabilità che irrompono con violenza nella tradizione. In questo senso diventa centrale nel tuo saggio l’epigrafe di Pasolini: «Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione»¹. Ora, nella misura in cui prendi la nozione di “letteratura ammutinata” da un passaggio di *Le Sacre Scritture* di Libertella, questo ci rimanda inevitabilmente a un’altra questione libertelliana, quella del “cavallo di Troia”, ossia del modo in cui l’avanguardia, l’ammutinato, si muove astutamente e surrettiziamente, anche mascherata, nel quadro di una letteratura che non è più esplicitamente d’avanguardia e che circola piuttosto nel campo “convenzionale”, ma che genera ugualmente effetti sotterranei e profondi di sovversione. Ci piacerebbe chiederti come pensi sia evoluta la tua poetica? È possibile che tu sia partito negli anni Settanta da un’avanguardia ermetica (con

¹ P.P. Pasolini, *I dialoghi*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 310.

una letteratura fatta di dislocamenti del significante, che inauguri con *El frasquito*) e per arrivare poi a una scrittura più narrativa (che ha il suo centro forse nel grande romanzo politico che è *Villa*)? Quasi che tu abbia spostato il tema dell'*ammutinamento* dalla deviazione ermetica al cavallo di Troia?

LUIS GUSMÁN: Il *Facundo* di Sarmiento comincia con un'epigrafe che ha un'attribuzione erronea. Non è una novità. A scoprirla è Paul Groussac e prosegue fino a Renzi. L'autore non è Fortoul, appartiene invece al Conte Volney che scrisse *Le rovine di Palmira*. Prendendo il *Pierre Menard* è possibile dunque pensare che Borges abbia scelto un libro che comincia con un'attribuzione erronea. Nella sua prefazione al *Facundo*, Borges tempra l'epigrafe sotto forma di preterizione, dicendo che le affermazioni categoriche non sono la via della convinzione bensì della polemica. Ogni scrittore intende fondare la propria tradizione. Borges pone al centro del canone il *Facundo* e fonda una tradizione. Dice che se al centro non vi fosse stato il *Martín Fierro*, la nostra storia sarebbe stata diversa. Io penso che ogni scrittore che vuole affrontare questo argomento oscilli tra la diserzione e l'ammutinamento verso un canone ufficiale. Ciò che non può ignorare è che lui stesso, un giorno, potrebbe finire in quel canone. Plutarco racconta nei *Dialoghi delfici* che ci fu un tempo in cui gli oracoli si ammutolirono, e si interroga sulla causa. Le pitonesse avevano smesso di parlare per metafore, indovinelli e versi, e cominciarono a parlare in un linguaggio semplice. Non c'era nessun enigma. Voglio dire, che la storia della letteratura può persino "ospitare" il cavallo di Troia. Ciò non esclude che uno scrittore non si ponga il proprio lavoro come resistenza. L'enigma è una di queste. Prima c'è Arlt. Nel suo *Scienze occulte nella città di Buenos Aires*, dopo aver citato Baudelaire come suo maestro, fonda la propria tradizione. Come si nota in questo testo, una spazializzazione del tempo, uno spostamento da Buenos Aires allo spazio dei corpi astrali. Per scrivere di Buenos Aires già da un altro spazio. I fachiri e gli yogi lo portano "all'esistenza

millenaria di alcuni 'saunyasi' che abitano le giungle che limitano il Brahmaputra, e le vaste Logge Bianche e i conventi dei lama che dimorano sulle vette del Tibet". Non c'è dubbio che vi sia un distanziamento, il narratore confessa di avere 16 anni, penso che non abbia ancora il giocattolo rabbioso tra le mani o che ne abbia altri, la "inconscia elaborazione di quell'Oriente da chimera mi ha aperto nel cervello una crepa da dove ho visto tutte le ipnotiche mostruosità, davanti alle quali è stato impotente il profumo del fiore di eleboro". Quindi, come direbbe Leónidas Lamborghini, la "mescolanza" è tornata, *I fiori del male*, il fiore mistico di eleboro, conosciuto comunemente come la rosa di Natale. Proseguo con Arlt: "Con Ruben Darío, potrei esclamare: Da Pascal guardai nell'abisso/e vidi ciò che vide/Baudelaire quando senti/L'ala dell'idiotismo." La citazione continua così: "Ignoro come si verificò quel singolare processo, ma di colpo una ruvida mano scorse pesanti tendaggi del Tempo e lo Spazio e io Vidi". Piglia introduce il suo cavallo di Troia, Arlt intercetta Borges.

A.C. / A.C.B.: Nella rivista *Sitio*, nel 1982, hai pubblicato una recensione di *Avventure di un romanziere atonale* di Alberto Laiseca. In questo senso, sei tra i primi lettori di Laiseca, assieme a Piglia, Aira e Fogwill. Li tratti l'intero repertorio delle anomalie di Laiseca: l'ibridazione, l'incertezza, la scrittura che impazzisce, l'eccesso, il degrado... Chiaramente Laiseca stava costruendo il suo stile partendo dalla deviazione dalla norma e dal dislocamento rispetto al mercato, e fa pensare a quella deformazione e dismisura rabelaisiana con cui definisci la scrittura di Leónidas Lamborghini. Si potrebbe considerare Laiseca come parte di quei dislocamenti, distorsioni e frammenti di quella che sarebbe la "letteratura ammutinata" nazionale?

L. G.: Nel senso delle scienze occulte posso parlare di "un esoterismo" che mette in gioco Laiseca, che collocherei in una tradizione artliana. Proseguendo con la poesia, ricordo a memoria

una frase di Eliot: “Mescolare, adulterare il tutto”. Penso che i libri e la lettura che hai fatto di Laiseca si trovino in questa direzione.

A.C. / A.C.B.: Borges negò una possibile “letteratura peronista” che potesse emergere nelle nuove generazioni. La critica ha spesso sottolineato come *Las patas en las fuentes* di Leónidas, *El fiord* di Osvaldo e il *Frasquito* di Gusmán sarebbero la conferma di quella fobia borgesiana, l’avvento di quella scrittura selvaggia capace di sovvertire l’ordine del linguaggio e di sparare contro tutto. Nel tuo scritto attribuisce un’importanza cardinale al mito personale, al nucleo perverso dell’origine familiare, e il *Frasquito* sembra essere il centro selvaggio che contiene tutto questo materiale perturbante in uno stato di lingua cruda e di autobiografia lussata. Consideri che il mito autobiografico trasformato in lingua sia il tuo punto di partenza per la sommossa letteraria?

L. G.: Sto scrivendo un libro intitolato *La decisione di scrivere*. Quando uno scrittore diventa scrittore nasce un mito biografico. Come diceva Lezama Lima, “Questo libro è autobiografico per quanto possibile.” Questa frase la si potrebbe applicare alla scrittura del *Frasquito*. La verità è che c’è una forza imperativa nel futuro scrittore nel datare quel momento che oscilla tra una decisione titubante o decisa. Non è neppure possibile ridurre questo atto a darsi l’incoraggiamento necessario per aver scelto un futuro incerto. Ogni professione, ogni mestiere, lo ha nella propria misura. Abbiamo un “incidente biografico” che si risolve in un incontro tra biografia e scrittura. Possiamo chiamarlo un mito, in cui lo scrittore decide non solo di scrivere, ma di essere uno scrittore. Rudyard Kipling comincia la sua autobiografia, *Qualcosa su di me*, con questa didascalia: “Datemi i primi sei anni di vita di un bambino e avrete il resto”. Forse l’interesse nasce da un aneddoto personale legato alla scrittura e alla lettura. Quella curiosità, che non è nemmeno una fatalità, mi ha portato a cercare in che momento uno scrittore si confronta con quella domanda. La storia

della letteratura registra questi miti, e il genere biografico ha dato a queste affermazioni anticipatorie un carattere profetico. È vero che solo a posteriori l'anticipazione diventa profezia. È probabile che, se avessimo accesso al mucchio di fogli che abbiamo scritto, potremmo trovare più di un'affermazione simile, ma, quando non si compie questo destino di scrittore, queste affermazioni restano anonime, ridotte a una mera infatuazione o a un'annotazione bizzarra. Sul mio libretto postale c'è scritto: Luis Alberto Vázquez. Quando avevo quattro anni, mio padre mi ha dato il suo cognome. Dice Luis Alberto Vázquez e una nota che dice: "Leggasi Gusman". Dopo, ho aggiunto il nome da scrittore: Gusmán (con l'accento). Leggasi? Potrei dire che quella parola mi stava aspettando.

A.C. / A.C.B.: Il tuo libro *La letteratura ammutinata* è estremamente contemporaneo. Appare nel quadro di tutta una serie di testi critici che dibattono la questione delle avanguardie e delle deviazioni dalle norme culturali e commerciali: *Las tres vanguardias* di Piglia, *Fantasma de la vanguardia* di Damián Tabarovsky, *La risa* di Ariel Luppino, *¿Qué será la vanguardia?* di Julio Premat, *La vanguardia permanente* di Martín Kohan. La possibilità o l'impossibilità dell'avanguardia è il nodo ossessivo di questi dibattiti. La condizione obsoleta della sua utopia o la potenza della sua esistenza in un "futuro anteriore". Citi Libertella quando dice: "L'avanguardia alla fine si sterilizza, sale in macchina e va alla morte del museo". Pensi che la categoria delle avanguardie possa essere ancora produttiva per pensare i modi contemporanei della deviazione? È una nozione feticizzata e pietrificata che dovremmo abbandonare oppure una parola chiave di cui dovremmo riappropriarci?

L. G.: Scelgo una frase. Compare in una lettera scritta da Joyce alla sua editrice Miss Weaver: "Gran parte dell'esistenza umana si svolge in uno stato che l'uso del linguaggio della veglia, la

grammatica stereotipata e la trama continuativa non possono trasmettere”. Penso che la frase di Edoardo Sanguineti sia molto anticipatrice. Come se l'avanguardia dovesse essere mantenuta in una temporalità di resistenza. Arrivati a questo punto mi si impone una domanda: come viene trasmessa la resistenza in letteratura? Comprendo che la letteratura resiste quando procura, infligge ferite al corpus letterario che molto rapidamente si conforma al comfort e alla pigrizia intellettuale del canone. La resistenza letteraria interviene in due territori. Il primo e fondamentale, è quello della letteratura. In secondo luogo, può incidere in altri campi della cultura. In questo caso, ci stiamo occupando della sua irruzione nella politica. Ma non bisogna mai cedere a ciò di cui Nabokov ci ammoniva bene: “il veleno del messaggio” che sappiamo, inevitabilmente non può sfuggire alla morale. Vale a dire, l'inclusione territoriale, in letteratura, è una resistenza, dove ritirarsi non è retrocedere o rinunciare, ma è un modo di mascherarsi per irrompere nuovamente. Incrocio queste affermazioni con una citazione di Pedro Lemebel che funziona come punto di partenza e di arrivo: “Non basta scrivere o pregare. Dobbiamo potenziare altre forme di attivismo liberatorio. Dobbiamo pensare che in America Latina la scrittura è stata introdotta con fuoco e sangue e che questo residuo di violenza ancora resiste a una lettura di letterata domesticazione”. La letteratura è una pratica instabile; vale a dire, non è mai stabilita. “Il testo definitivo appartiene alla religione o alla stanchezza.” Lo scrittore deve lottare affinché la sua “lingua” non si stabilisca nella sua opera. Ogni libro lotta col precedente. Lo stesso vale per i lettori. Borges non deve impedirci di leggere Borges.

A.C. / A.C.B.: Libertella parlava di quella originaria nave-biblioteca da cui proviene la letteratura argentina. I libri viaggiano e sono risvegliati dal lettore. Quando scrive, Libertella gioca costantemente con la tensione spettrale tra l'intraducibile e il traducibile. “Ninive” e il *Diario de la rabia*

postulano questo costante spostamento in avanti e all'indietro. In questo piano di libri in movimento, scambi culturali e importazioni, l'intraducibile diventa un valore ermetico per formulare deviazioni contro una norma. Tra *El frasquito*, *En el corazón de junio* (*Nel cuore di giugno*) e *Villa* sembrano circolare diverse posizioni verso queste tattiche di ammutinamento: dall'intraducibile al traducibile, dall'opacità di ciò che deve essere decifrato alla trasparenza di ciò che esibisce il proprio significato. Inoltre, recentemente è uscita la traduzione italiana di *El frasquito*, pubblicata come *Il gemello*², rendendo ancora più complessa la condizione intraducibile e scommettendo sul raddoppiamento del gioco. In che misura funziona per te questo limite: tra, da un lato, l'ermetismo che deve essere decifrato, e che ostacola l'interpretazione, e, dall'altro, la chiarezza del romanzo politico che deve comunicare ed esplicitare?

L. G.: La nostra letteratura, secondo il testo di Héctor Libertella, è arrivata nella stiva delle navi provenienti dall'Europa, principalmente dalla Francia, cariche di libri. Ricardo Piglia aggiunge che erano di contrabbando. Per questo ho scritto un libro: *La letteratura ammutinata*. Voglio dire, una sommossa. Una rivolta come ammutinamento contro il potere letterario centrale per poter scrivere la nostra letteratura. *La letteratura ammutinata* parla di una rivolta per ammutinarsi contro il potere letterario centrale, perché scrivere è un modo per decentralizzarlo. Ai miei tempi, questa "politica linguistica" era portata avanti da riviste Letterarie. *Literal*, *Sitio*, *Los libros*, *Punto de vista*, *El escabarajo de oro*. La rivista non può essere un rito di iniziazione per i giovani e, una volta che lo scrittore è "consacrato", smette di fare riviste. Oggi quel luogo lo occupano gli editori indipendenti.

² Cfr., L. Gusmán, *Il gemello*, trad. it. di L. Tassi, postfazione di R. Piglia (trad. it. di R. Schenardi), Salerno: Edizioni Arcoiris, 2021.

A.C. / A.C.B.: Nella tua opera è sempre molto chiaramente separato il lavoro di una scrittura di dislocamenti inconsci, che esplora l'opacità del linguaggio e i bordi dei suoi giochi possibili (la tua letteratura) e una scrittura oggettivata, concettualmente articolata, che cerca la trasparenza argomentativa (la tua saggistica, in special modo la tua scrittura psicoanalitica). Tuttavia, ci sono zone grigie nella tua opera, dove sembrano aver luogo degli incroci: la psicoanalisi si infila nella tua letteratura, come una macchina di deviazioni e, allo stesso tempo, la letteratura si infila nella tua saggistica, come frammenti di quella "critica lirica" di cui parlava Libertella. Nell'origine del tuo stile o dei tuoi stili, in questa deviazione dal significante e deviazione dalla norma, che ruolo ha avuto la psicoanalisi?

L. G.: Ha sempre avuto un luogo sospetto per via della sua assenza, come dice Jorge Panesi. L'ho sempre evitata nei miei testi. In ogni caso, ho sempre puntato alla deviazione. Ciò non ha impedito che qualsiasi cosa scrivessi nel genere di narrativa o saggio, fosse letta dal soggetto dell'enunciazione, Gusmán psicoanalista, e non dall'enunciato. Come direbbe Perec: "io marciai mascherato".

A.C. / A.C.B.: Prima lettore, poi scrittore. Lettori "cattivi", lettori deviati, che leggono il libro all'indietro. Se Leónidas come lettore è l'eterno giullare, Libertella il primo lettore, Piglia l'ultimo... che lettore è Luis Gusmán? In *Avellaneda profana* ti metti in scena come il bambino che, prima di lasciare il grembo, ancora incapace di leggere, cerca di decifrare, terrorizzato, i simboli spiritualistici nei libri di sua madre. Hai costantemente formulato, parallelamente alla tua scrittura, una storia di te come lettore. Prima della genesi de *El frasquito* si può intuire una certa biblioteca: il barocchismo spettrale del primo Reinaldo Arenas, l'infanzia rarefatta di *Celestino prima dell'alba*; la lingua maccheronica di Gombrowicz, i primi racconti di Dalmiro Sáenz... Su

queste basi (diventare lettore, poi diventare scrittore) e oltre a *cosa* leggevi, la domanda è: *come*. Come hai dovuto iniziare a leggere per poter inventare quel “bambolotto di lettere” che è *El frasquito*? Se in termini di scrittura oggi senti lontano *El frasquito*, ti senti distante anche dal modo in cui leggevi all’epoca?

L. G.: In *Avellaneda*³ parlo del lettore incrociato. Ho molti aneddoti al riguardo. In quest’ultimo viaggio sulla strada dall’aeroporto di Barajas alla Gran Vía di Madrid, stavo viaggiando su una metropolitana affollata. Mi sedetti accanto a un ragazzo molto giovane. Stava leggendo *La montagna magica*. Gli dissi: Thomas Mann. E iniziai a parlargli dei sanatori nei romanzi di Puig, dei lebbrosari di *Un caso bruciato* di Graham Greene. Non lo rivedrò mai più, o non lo so. Come dice Michel Riffaterre, ogni epoca ha il suo lettore. Quando viene chiesto a Borges quale sarà la letteratura dell’anno 2000, lui risponde: “Ditemi come si leggerà in quel momento, e vi dirò come si scriverà nell’anno 2000”. Lo scrittore non deve rinunciare a quello che diceva Chesterton: “Sospetto che la dignità abbia a che fare con lo stile”. In ciò risiede la sua etica. Non può scrivere nello “stile” che gli viene richiesto dagli editori.

A.C. / A.C.B.: Dove vedresti l’eredità di questa letteratura ammutinata? Dove i potenziali nuovi modi di leggere? Chi potrebbero essere gli attuali eredi? Dove cercare attualmente gli intrighi, le pratiche amorfe e la volontà di fuggire dalla prigione delle tradizioni di lettura stabilite?

L. G.: La parola che usi è perfetta, “la letteratura stabilita”. Il testo stabilito. La frase di Joyce va contro questo. Naturalmente, la nostra letteratura ha la sua lingua fondatrice in quella gauchesca. Vale a dire: la parodia. Nel Faust creolo in cui un gauchó pensa di vedere il diavolo in persona in uno spettacolo teatrale; penso sia l’unico modo di contrapporsi a una letteratura europea dominante.

³ Si fa riferimento ad *Avellaneda profana* che Gusmán ha pubblicato nel 2022 per la casa editrice Ampersand.

Una parodia che ha messo le *zampe* nella fontana⁴ contro l'anti-peronismo di classe che dominava la scena letteraria argentina. Posso raccontarvi un bell'aneddoto. Una volta andai a tenere un discorso nella casa di Borges ad Adrogué. E come regalo portai una foto in cui entrambi ridevamo, mentre parlavamo di letteratura. Posso mandarvela. La foto venne poi appesa in soggiorno. Pare che nel giardino vi fosse una scultura di Borges in cui lui dà le spalle a un'unità peronista di base. Mi dicono: "coerente per l'eternità". Io rispondo: "di notte, potreste girarla affinché la affronti". Al che qualcuno dei presenti mi risponde: "e se poi lui prende e si gira di nuovo". Come diceva Fogwill: "Borges è la dogana della letteratura argentina". Ogni scrittore passa di lì come può. Io ho lavorato nella casa editrice Contrabbando, come se a dargli il nome fosse stato il mio amico Ricardo Piglia.

⁴ Gusmán cità "Meter las patas en las fuentes", un famoso slogan dell'anti-peronismo argentino in riferimento al proletariato privilegiato dal governo peronista.