

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).

AGUSTÍN CONDE DE BOECK

*Privati archetipi collettivi: una breve analisi di alcuni
deliri laisechiani*

*The old mummy lies buried in cloth on cloth; it takes time to unwrap this Egyptian king. [...] By vast pains we mine into the pyramid; by horrible gropings we come to the central room; with joy we espy the sarcophagus; but we lift the lid – and no body is there!*¹

Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities*

Qualcosa c'è qui nel cuore di questa selva di nessuna parte.

Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras*

Ieri ho incontrato Alberto Laiseca. Un tipo strano [...] è molto povero, talmente povero che conta i fiammiferi e non più le sigarette, [...] ciò che scrive è molto buono, ha uno stile aspro ma fluido, a tratti quasi un idioletto. Vive sempre sotto minaccia (come molti di noi in questo periodo) ma per altri motivi, esoterici e intimi. Non riesce a mantenersi, in questo assomiglia a molti di noi, ma in lui è un'incapacità quasi maestosa.

Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*

Quando pensiamo oggi alla figura di Alberto Laiseca (1941-2016), la prima cosa che viene in mente è lo strano contrappunto tra

¹ La traduzione in italiano di questo passo, eseguita da chi scrive (e tratta da *Pierre; or, The Ambiguities*, New York: Harper Collins, 1995, p. 402) è la seguente: «La vecchia mummia giace sepolta, benda dopo benda; ci vuole tempo per rimuovere il bendaggio di quel re egiziano [...] Dopo enormi fatiche scaviamo nella piramide. Cercando orribilmente a tentoni giungiamo alla sala centrale; con gioia spiamo il sarcofago; ma alziamo il coperchio... e non c'è nessun corpo!».

centralità e lateralità che è riuscito ad affermare all'interno del canone letterario argentino. Questo aspetto ha messo in luce, fin dall'inizio della carriera di questo *gigante solitario*, un preciso e caratterizzante tratto distintivo incarnato da quella condizione di parodista totale, per cui, negli anni, si è creata attorno al suo progetto creativo una nicchia di cultori, fanatici fedeli attratti da una sorta di lato B del canone argentino di post-dittatura.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, in un orizzonte segnato da altre esperienze sperimentali – come il maledetismo del gruppo Opium, l'Permetismo di *Literal* e il barocco dei Lamborghini e Perlongher –, Laiseca cominciò a erigere un progetto creativo stravagante e monumentale, difficile da assimilarsi culturalmente. Arrivato da poco a Buenos Aires dalla remota provincia argentina, con una biografia volontaristica e un po' tortuosa alle spalle, Laiseca, personaggio quasi autistico, "manijeadó" (turbato) e dal temperamento superstizioso, respingeva il fervore dell'avanguardia giovanile del Istituto Di Tella per definire, invece, una propria fabbrica di illusioni iperboliche e di personalissime allegorie político-spirituali. Taciturno e alto quasi al punto da considerarsi affetto da gigantismo, affascinato dall'esoterismo, dai romanzi gotici, dai film di serie B e dalle religioni antiche, si dedicò per un intero decennio alla scrittura di *Los sorias*, un colossale romanzo, quasi impubblicabile, di più di mille pagine, provvisto di tutta una mitologia propria ed esibizione esuberante di una visione globale del mondo che, come metodo e *summa* "cambalechesca", chiamò "realismo delirante". Scritto tra il 1972 e il 1982, il libro – quasi un dio nascosto della letteratura argentina –, vedrà la luce solo nel 1998. In parallelo, attorno a questo capolavoro, sviluppò un grande sistema "soriacentrico" di romanzi straordinari e rarissimi, libri di racconti e anche raccolte di poesie: *Su turno para morir* (1976), *Matando enanos a garrotazos* (1982), *Aventuras de un novelista atonal* (1982), *Poemas chinos* (1987), *La hija de Kheops* (1989), *La mujer en la muralla* (1990), *Por favor, ¡plágienme!* (1991), *El jardín de las máquinas*

parlantes (1993)². Queste opere sembrano essere tutte tassere di uno stesso e sproporzionato mosaico del sapere assoluto che si compone di suggestioni della cultura sia naturale che soprannaturale. Un sapere insieme deluso ma anche solenne, eroico e buffo, che attraversa, mostruosamente, l'alto e il basso del cosmo.

A questo proposito, non si è forse prestata sufficiente attenzione a uno sdegno costantemente espresso da Alberto Laiseca. Tutti i suoi contemporanei sarebbero “nichilisti”. Lui no. Vale la pena di citare due interviste *in extenso*:

Quali scrittori contemporanei sente a lei vicini?

Ho una grande affinità con Ricardo Piglia, Cesar Aira e Fogwill, anche se comunque alcuni di loro sono un po' nichilisti, e io non mi permetto il nichilismo. Per tutta l'ammirazione e il bene che ho per loro, non condivido questo. Se siamo nichilisti qualsiasi guerra è persa in partenza, uno deve avere un grande senso della vittoria³.

In *Los Sorias* [...] c'è una visione del mondo, cosa che a molte opere manca. [...] Autori geniali attuali? Ti posso menzionare un'intera lista che va dalla punta del tavolo fino a qua (indica con le mani l'uno e l'altro estremo della scrivania). Per esempio, quel ragazzo che è da poco morto in Francia... Juan José Saer. Un genio, Juan José Saer, però sai cos'è stato a uccidere la visione del mondo di Saer? Il suo nichilismo. Lui poteva avere la visione del mondo, non la ha

² Fino ad oggi, in Italia di Laiseca sono stati pubblicati *Avventure di un romanziere atonale* (tradotto da Loris Tassi, Edizioni Arcoiris, 2013), *È il tuo turno* (tradotto da Francesco Verde, Edizioni Arcoiris, 2017), *Uccidendo nanni a bastonate* (tradotto da Loris Tassi e Lorenza Di Lella, Edizioni Arcoiris, 2017), *Grazie Chanchúbelo* (tradotto da Loris Tassi, Wojtek, 2023) e *Per favore, plagiatemi!* (tradotto da Loris Tassi, Wojtek, 2023).

³ Cfr., J. Rapacioli, *Alberto Laiseca: un “escritor del miedo”*, in *El Patagónico*, 31 gennaio 2011 (anche in < <https://www.elpatagonico.com/alberto-laiseca-un-escritor-del-miedo-n1389846> >).

Agustín Conde De Boeck

avuta a causa del suo nichilismo. Il nichilismo uccide la visione del mondo, non devi mai lasciare che accada. E ti sta parlando uno che ti dice che Saer era un genio! Perché lo era! Però... nichilista...

A un mio amico che è un grande scrittore – non faremo nomi – dissi al telefono che avevo appena letto il suo ultimo romanzo... il tuo romanzo è geniale come tutte le cose che scrivi, gli dico, però l'unica cosa che mi dispiace è il tuo nichilismo... (comincia a ridere). A che serve?! Sarebbe stato meglio che insultasse sua madre ma non questo. Come si infuriò!

No, io non sono nichilista...

E... sono credente. Credo nella possibilità dell'uomo, nonostante veda che le cose vanno sempre più a puttane (accende un'altra sigaretta). Ma ho comunque fiducia nell'essere umano.

Eh... sì, credo nella felicità e nel trasmetterla. Se sei nichilista – scusa se riprendo l'argomento – non trasmetterai felicità al tuo lettore. Se è tutto nero, se è tutto una merda... eh no eh, che cazzo scrivi a fare? Posso chiederti perché scrivi, allora?⁴

Se vogliamo prendere sul serio la sua opera, dovremmo farlo anche con le ramificazioni di queste affermazioni: una disposizione integrale ed esplicita al dissenso rispetto alle grandi formule estese dai suoi più importanti contemporanei. L'entusiasmo che ha espresso Libertella in *Le Sacre Scritture* (i suoi patti di sangue tra le ermetiche patografie latinoamericane, la sua mappa sconcertante e laterale, il suo desiderio di assemblare una biblioteca generazionale, un «decifratore delle Indie»⁵), non lo troviamo in Laiseca. Lui, nel

⁴ A. Vázquez, J. Millonschik, *Entrevista a Alberto Laiseca*, 2012 in *Dormir y Pedalear*. 11 maggio 2012, <
<http://dormirypedalear.blogspot.com.ar/2012/05/entrevista-alberto-laiseca.html> >.

⁵ H. Libertella, *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 36.

mezzo di una generazione affascinata dal creare un club, un complotto, un intrigo, una rivolta, non è d'accordo nemmeno con le confraternite più stravaganti, quelle più simili a se stesso (con Marcelo Fox finì col distanziarsi e con Jalí, il suo maestro, andava e tornava in liti eterne legate al rifiuto di quest'ultimo di pubblicare *Los sorias*). Né ammette somiglianze e ricerche in comune: per quanto potremmo desiderare un'alleanza virtuosa tra l'autore di *Los sorias* e l'autore di *Tadeys* (opere che dobbiamo leggere oggi come parte di uno stesso impulso generazionale⁶, sia perché mettono in scena «storie di guerra che voltano radicalmente le spalle al referente storico»⁷, di fatto «due romanzi politici ma non realistici, direi addirittura anti-realistici»⁸ e sia perché condividono «il trash del linguaggio imperiale»⁹), tuttavia l'alleanza non solo non avviene, ma la sua negazione si riduce a un aneddoto confuso di un disaccordo quasi violento e circostanziale ossia «quell'incontro di Lamborghini e Laiseca a casa di Dolly Basch dove stavano per prendersi a pugni (o bastonate)»¹⁰. Laiseca non legge, o legge in maniera pigra, i suoi contemporanei. Si smarca dalla logica sindacale di cui anche i più sofisticati sperimentalisti degli anni Settanta e Ottanta erano entusiasti (in effetti, il germe di tutto il loro pensiero consiste in un furibondo e *cospirante* anti-sindacalismo, dove i sindacati non solo rappresentano una modalità di *Realpolitik*, ma una organizzazione tipica del mondo

⁶ Cfr. C. Estrade, *Homo argentinus, homosexual, homo bellicum*, in *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, no. 8, 2013; e anche A. Luppino, *La risa*. Buenos Aires. FA Editora, 2020.

⁷ *Ibidem*, p.7.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ A. Pérez, *El trasheo de la lengua imperial. Derivas del comarquí y torsiones de la traducción en Tadeys de Osvaldo Lamborghini*, in *ClubHem*, 25 agosto 2019, <<https://clubhemeditorxs.wordpress.com/2019/08/25/el-trasheo-de-la-lengua-imperial-derivas-del-comarqui-y-torsiones-de-la-traduccion-en-tadeys-de-osvaldo-lamborghini-por-agustina-perez/>>.

¹⁰ R. Strafaccé, *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. p.762.

letterario). Nella sua prospettiva, esiste solo *l'uno* contro *la folla*, «l'esercito di un solo uomo»¹¹. Anche la sua apologia dell'umanizzazione non implica una completa collettivizzazione del suo programma estetico e filosofico. Essere il *Grande Singolo* sembra essere l'unico luogo da lui accettato all'interno di una tradizione. La logica del complotto raccontata da Piglia, l'intrigo propugnato in *Literal*, non ossessionano un autore che, autoproclamato Mostro, si interessa solo, con superstizione, alla difesa contro gli attacchi astrali dell'Anti-Essere. Se Nicolás Rosa, rendendo omaggio a Libertella, diceva «è in questo modo che leggiamo i testi argentini, ed è in questo modo che scriviamo i testi argentini»¹², è chiaro che Laiseca non fa parte di questo *noi*.

In queste pagine vorrei formulare alcuni dei modi in cui il realismo delirante di Alberto Laiseca formula i propri deliri politico-libidici come tattiche, forse intese a evocare i poteri risucchianti di un sistema letterario ossessionato dalla propria tradizione. Le *schizje*¹³ laisechiane (per usare un'espressione deleuziana) che attraversano l'intero progetto dell'autore, col suo

¹¹ A. Laiseca, *El jardín de las máquinas parlantes*, Buenos Aires: Gárgola, 2013. p. 61.

¹² L. Gusmán, *La literatura amotinada. Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2018. p. 124.

¹³ Le *schizje*, secondo Deleuze e Guattari, rappresentano il meccanismo del delirio e definiscono il sistema *coupure-flux* (taglio-flusso) di ogni macchina desiderante: sono tagli o disgiunzioni dove la libido della psiche appare determinata non più dalla famiglia (il romanzone familiare del nevrotico che costruisce la psicoanalisi), ma dal campo storico-sociale. La crisi familiare originaria di un soggetto (diciamo la saga familiare di origine di Laiseca: padre dittatoriale, assenza della madre) è attraversata da funzioni esterne alla famiglia, dove la libido è investita anche dal libero flusso della schizofrenia, dalla libera produzione del desiderio. In questo modo Laiseca amplifica la saga familiare interna attraverso significanti storico-politici esterni: nel suo immaginario, delirando schizofrenicamente la Storia attraverso le sue figure di padri-dittatori e torturatori misogini, amplifica e libera anche il campo libidico limitato dalle inibizioni della famiglia borghese. (cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino: Einaudi, 1975. pp.146-153).

nucleo centripeto e centrifugo in *Los sorias* (auto-dichiaratosi, per le sue mille trecento pagine, come il romanzo più esteso della letteratura argentina), esprimono, attraverso la plastica distorsiva e sperimentale, una forte tensione tra due immagini contrastanti, suscettibili di diffondersi in tutta la letteratura argentina del suo tempo: il *centro vuoto* e il *centro pieno*. Il personaggio di Iseka, uno dei suoi principali alter ego in *Los sorias*, esplora la tecnocrazia tirannica, descrivendone lo splendore, il declino e la caduta. Iseka viaggia per la capitale, Monitoria, accede al Palazzo Monitoriale da dove governa il leader assoluto, il Monitor, e nella ultrasegreta cabina di regia da cui il regime tira i fili, cerca il centro fisico del potere, il cervello-macchina, il computer-burattinaio che governa, mediante un grande dominio reticolare, sui viventi. Ma quando trova quel nucleo, lo trova vuoto, vacante. Non c'è nulla dentro al centro del potere. È un centro vuoto¹⁴.

C'è da dire che le polemiche e i manifesti della letteratura argentina post-dittatura hanno abusato della produttività concettuale della vecchia metafora del “vuoto” territoriale, quel nulla pampeano, così favorevole alle filosofie dell'essere nazionale che proliferavano negli anni Trenta e Quaranta: l'America in generale, e l'Argentina in particolare, come un extra-essere, un vuoto ontologico, un grande deserto dove nulla è realmente accaduto e la cui condanna astorica punisce il peccato dei suoi abitanti. «Scemenze di mezzetacche» e «profeti dell'odio», direbbe Arturo Jauretche¹⁵. Ma “scemenze” di grande gravidanza psichica, andrebbe aggiunto¹⁶. Un Paese il cui centro, quando si va a cercarlo,

¹⁴ Cfr. A. Laiseca, *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg, 1998, capitolo 125.

¹⁵ Cfr., A. Jauretche, *Manual de zoncetas argentinas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1968; e A. Jauretche, *Los profetas del odio y la yapa: la colonización pedagógica*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1967.

¹⁶ Sulla gravidanza delle superstizioni estradiane nella filosofia poetica di questa generazione, basterebbe contrapporre la nozione di “totalità illusoria” (attraverso la quale Martínez Estrada o Murena fanno un bilancio tra l'americano

è un'assenza che rivela la sostanza spettrale del tutto. La famosa totalità illusoria spiegata da Martínez Estrada¹⁷. Ma i dibattiti del post-dittatura hanno cercato di aprire un gioco consistente nell'appropriare di quel vuoto come invito a un riempimento illimitato, come potenza di invenzione e saturazione delirante¹⁸. Il grande ossimoro del “vuoto pieno”, infatti, guiderà l'intero processo di costruzione e postulazione – e post-modernizzazione – di un contro-canone officiato fin dagli anni Ottanta dal gruppo della rivista *Babel* intorno a una serie di grandi progetti trasgressivi provenienti da un recente passato (Copi, Perlongher, Lamborghini, Wilcock, la rivista *Literal*) e dal presente (Aira, Laiseca, Cohen, Piglia, un certo Saer e gli stessi “babelici”: Guebel, Chitarroni e Chejfec, tra gli altri). Quando Laiseca – convocato e valorizzato da quella generazione del “vuoto pieno”, ma auto-smarcato da ogni compiacimento ludico-sperimentale – prova a ripensare la tradizione letteraria, indica due centri paralleli per ubicare il senso di vuoto e di pienezza. Da un lato, quel *centro vuoto* di potere, che, come vedremo, funziona come cifra dell'autorità culturale contro cui la sua letteratura si ammutina. Dall'altro, il *centro magico*¹⁹ (tanto

e/o il nazionale) con l'illusorio dell'unità di significato ne *L'ultimo lettore* di Piglia. Ciò che nelle filosofie dell'essere nazionale era un vuoto condannato al miraggio, al falso, nella generazione del post-dittatura sarà motivo di potere inventivo, gioco di deciframento e di extraterritorialità artificiali: sull'incubo vuoto della storia, nell'anomia territoriale del suo deserto, si erigono macchine narrative capaci di delirare sul politico.

¹⁷ Cfr., E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

¹⁸ Una percezione che non solo deriva dalla tesi borgesiana ne *Lo scrittore argentino e la tradizione* – l'irriverenza americana nel catturare e riciclare la tradizione europea senza inibizione alcuna –, ma acquista anche l'aggressività sperimentale propugnata dall'antropofagia brasiliana degli anni Venti: reclamare per l'americano una proprietà del delirio, la prepotenza di un'identità che, vuota, può permettersi un riempimento che l'ipercodificata cultura europea non può.

¹⁹ Verso l'inizio degli anni Novanta, Alberto Laiseca, che non invano accomoda il sostrato autofunzionale e iniziatico del proprio progetto letterario sul ritualismo perduto di quel periodo, ha ripensato la questione del centro e della periferia del

invisibile quanto sacro) che una certa letteratura è capace di configurare, in opposizione ai modi di visibilità materiale e opportunistica in cui funziona la cultura. Siamo chiaramente su quel terreno dove Artaud contrapponeva la “cultura pietrificata” alla “cultura magica”: l’una, sociale, funzionale, pubblica (nel senso di collettiva), compiacente, osservante, utile, morale; l’altra, autistica, intuitiva, scorretta, inassimilabile, superstiziosa, irriverente, anacronistica al limite di un ingestibile atavismo. La prima è una convenzione pubblica. La seconda, un rituale privato.

canone letterario in termini molto diversi da quelli di un certo relativismo sociologico che era predominante in quel momento nel discorso critico dell’Accademia e del giornalismo culturale. Sostituendo la categoria anacronistica e già impossibile del “genio”, Laiseca percepisce che il margine del canone è saturo di geni scomparsi: «volverse centro, pero centro de verdad, lleva inevitablemente a la lógica del poder y ésta a la lógica de la evaporación. Éste es el verdadero underground: ése del que no se habla» (A. Laiseca, *Centro-Periferia* in «La Caja. Revista del ensayo negro», no. 12. Diciembre. 1992. p. 18). E questo sotterraneo (in un certo senso legato agli stranieri geniali, esiliati e insiliati, che ossessionavano Ricardo Piglia) porta Laiseca a postulare un’altra dicotomia, quella degli “sfumati” e degli “approssimativi”. Queste nozioni derivano da una sua personale interpretazione del racconto *L’acostamento ad Almotásim* (*Finzioni*. Torino: Einaudi, 1985) di Borges, che narra la ricerca di maestro dell’occulto che il protagonista rintraccia ripercorrendo le tracce spirituali che il maestro ha lasciato nelle persone da lui incontrate. Laiseca immagina dunque un campo letterario abitato da vari maestri, “esseri geniali” auto-immolati, sacrificati per la propria capacità di “tesi” e “passione”, e il cui destino è quello di scomparire, di farsi assenti per il centro del canone, ma iper-presenti come spettri per un “centro magico”. Questi potenti “sfumati” (che Laiseca simboleggia con le figure di Marcelo Fox, Ithacar Jali, Reynaldo Mariani, Pedro Lipcovich o lo stesso Horacio Romeu, anche se la lista dovrebbe essere molto più lunga) lasciano tracce, segni vestigiali che vengono tracciati dai discepoli che si avvicinano all’assente. E in tale approccio, secondo Laiseca, si risolve il nucleo stesso della letteratura: i rapporti tra maestri e discepoli, motivo ricorrente e struttura cardine della sua stessa narrativa, ma di tutta una generazione – quella degli anni Sessanta e Settanta – proliferante di “bibliodiversità”, votata a sperimentazioni radicali e poi bloccata dalla censura, di cui oggi è visibile appena la punta dell’iceberg.

Laiseca ha compiuto un gesto di autenticità quasi ossessivo, cioè quello di costruire una grande opera il cui ammutinamento consisteva nel differenziare chiaramente queste due sfere e, su tale distinzione, erigere una filosofia di uso personale, trasmissibile soltanto all'interno delle coordinate dialettiche di un magistero, un vincolo da maestro a discepolo, dove il lettore non divora e non trasforma più la scrittura – come accade nella figura dell'*ultimo lettore* pigliano, con la sua politica della cultura e la sua elevazione del saggio finzionale come genere utopico (o ectopico) per antonomasia, ultimo discendente possibile della meta-scrittura borgesiana, genere destinato a un eterno lavoro di glossa e di riscrittura –, né la getta nel libero gioco della collusione patografica – come farebbero Leonida e Libertella – ma deve badare al modo in cui i diversi livelli dell'opera plasmano una visione del mondo, un'ontologia la cui saggezza genera un'immagine molto diversa dalle figure che offre la letteratura argentina della sua generazione: il *puerile distratto* di Aira, il *giullare* di Leónidas, il *lettore* di Piglia, il *nuotatore* di Saer. Tra il solenne *panta rei* saeriano e la risata del giullare gauchesco leonidiano, capace di dislocare tutti i modelli della tradizione, Laiseca propone la figura del *saggio*. In una svolta ontologica contro il nichilismo della tradizione della dissoluzione (Aira con il gioco, Leónidas con la riscrittura distorsiva, Piglia con la glossa, Libertella con la devianza, Saer con l'instabilità), Laiseca formula l'azione chiave che porta alla figura del saggio: la guerra. Una *ars belli* che va dal cosmico al mondano.

La portata politica, anche biopolitica, che la sua scrittura acquista è smisurata, ma non a causa dell'assimilazione programmatica di un imperativo di utilità. Ha scritto *Los sorias* durante la dittatura, ma questa condizione configura un *contesto insufficiente* (altra espressione deleuziana) poiché il romanzo non parla *della* dittatura, anche quando la dittatura viene incorporata nella sua mitologia come una delle tante iterazioni di un'invariante storica: il potere disumanizzato. Ma a sostenere l'espressione di questa forza politica nella scrittura laisechiana è proprio

l'ostinazione nel suo centro privato. Rendersi utile con una filosofia a uso individuale, è ciò che garantisce l'efficacia ontologica esercitata dalle sue rappresentazioni. Ciò che serve a uno, serve a tutti. L'incubo e la salvezza che fa giocare dialetticamente, la disumanizzazione di un regime e l'umanizzazione del suo tiranno, è l'humus di un'esternazione capace di manifestare un potere particolare che nemmeno le allegorie della dittatura scritte tra gli anni Settanta e Ottanta sono riuscite a dispiegare.

Laiseca condivide chiaramente le manie della sua generazione – «l'anacronismo, le attribuzioni errate, il falso nome, il libro mal organizzato, la mescolanza»²⁰ –, ma il rubare e il rimestare, l'arte del plagio che difende, è pensata non come un fine, ma come un mezzo. Una mitologia rattoppata da “cattive letture”, un riciclo di religioni e pseudoscienze, e una simbolizzazione distorsiva della propria nebulosa biografica la cui forza, capace di amplificarsi verso l'esperienza sociale e il trauma storico, ha luogo nell'autenticità della propria intraducibile intimità, quasi autistica, scritta a volte di spalle al lettore, emanando l'esigenza assoluta che il maestro chiede al discepolo. Una mitologia di privati archetipi collettivi. Pagana, filosofica, autonoma, in un dialogo interno che non costruisce ponti chiari e distinti con l'agenda degli interessi generazionali che lo circonda, l'opera laisechiana mette in scena un *pandemonio* che comprende: la psiche del dittatore, l'umanizzazione del tiranno, la permutazione verso il dominio privato della figura archetipicamente collettiva, ma anche il romanzo latinoamericano del dittatore, la caricatura del terrore fascista e la satira surrealista sulla falsariga di *Ubu Roi*.

In altre parole, due elementi culturali provenienti da una tradizione già di per sé complessa si sovrappongono tra loro, generando un realismo delirante che mescola da un lato, l'autorità letteraria, la cultura pietrificata e la sua rete di poteri, imposture e investiture; dall'altro, una cultura magica, non limitata al letterario

²⁰ L. Gusmán, *op. cit.* p. 123.

ma che trova nella scrittura il canale, lo strumento, per propiziare una conoscenza occulta e articolare una visione del mondo. Il primo elemento è quello della città letterata, l'impero della lettera, con le proprie materialità, il proprio canone. Il secondo è il mondo degli esoteristi e dei randagi, la cui guerra invisibile circola nell'invisibilità del piano astrale. Questa seconda immagine è quella del "solitario che parla strano", come direbbe Arlt; cultura come esperienza che circola da maestro a discepolo e la cui funzione consiste non nell'accumulare un potere mondano, ma un potere psico-magico, occultista, capace di proiettare forze mentali verso l'astrale di oggetti più reali di quelli apparenti. Tra una cultura del simulacro e delle apparenze e una cultura delle realtà trascendenti, Laiseca separa la sua scrittura dalle esperienze letterarie a lui contemporanee (la sua scrittura diventa anacronistica, un anacronismo metodico, come sosteneva Héctor A. Murena²¹) e la pensa come una pratica mondana, solitaria, situata in una tradizione più ampia rispetto all'ombelico autofago nazionale. Una tradizione universale che Laiseca associa alla sacralità anagogica della lettera, vale a dire la lettera che esige da chi la legge un atteggiamento di culto e di fede. Una scrittura con cui si deve poter vivere e imparare a morire.

La cultura letteraria appare come una rete grottesca di pose, un labirinto di opportunismi e di esibizioni di autorità. Ma quando queste manifestazioni vengono riportate al proprio centro, quando si cerca il proprio nucleo, lo si trova vuoto. Non c'è nulla, né Dio né cervello né essenza, a guidare questa rete di intrighi letterali, trame pigliane e rivolte libertelliane. In questa nozione non vi è mercato né cultura a legittimare il valore di un'opera. Una scrittura acquista valore, d'altro canto, nell'istanza immediata dell'assenso che interviene in chi la legge. L'opera rivela il proprio spessore ontologico a un lettore, non a un sistema generale di

²¹ Cfr., A. Murena, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona: Editorial Alfa, 1984, p. 17.

riconoscimenti, e neanche a una dichiarata affinità di una nicchia generazionale di pari.

In *El jardín de las máquinas parlantes*, ricostruendo il *milieu* intellettuale conosciuto in gioventù a Buenos Aires, mostra un giustificato risentimento nei confronti di quegli studenti universitari sofisticati, poliglotti e languidi, che erano disgustati dalla follia plebea del *nuovo arrivato* mostro delle province:

io a questi non li sopporto proprio. Sono tutti una merda [...] quegli intellettuali coglioni [...] Che opera avete scritto voi per sentirvi superiori? [...] Non ne avete scritta nessuna, perciò non avete motivo di sentirvi superiori [...] Manica di intellettuali che non hanno vissuto e giudicano senza sapere un cazzo dell'uomo. Non hanno flessibilità perché per loro è tutto teorico. Non capiranno mai che un uomo navigato gioca secondo regole diverse.²²

Solo la cultura magica permette di svelare come tutta la diversità dell'apparenza converga in un'invisibile conflagrazione cosmica che si sviluppa a un livello sovrumano: l'eterna guerra tra l'Essere e l'Anti-Essere.

Se quella generazione, che va dalle trasgressioni degli anni Sessanta e Settanta alla canonizzazione dell'ammutinamento degli anni Ottanta, conservava come grande scoperta l'instabilità *entitativa* della letteratura e il gioco che questa instabilità propiziava, Laiseca, da parte sua, rinnega quell'instabilità come risposta ultima. Tra l'epifania impressionista di un Saer e l'eccesso distorsivo e la mescolanza di Libertella o Leónidas Lamborghini non vi sarebbe tanto un'opposizione quanto piuttosto una stessa negatività: l'impossibilità di cogliere una realtà monolitica, uniforme, stabile, un terreno ontologico che possa offrire certezze antropologicamente strumentali, verità che l'uomo possa

²² A. Laiseca, *El jardín de las máquinas parlantes*, cit., p. 65 e p. 104.

manipolare e maneggiare come basi per vivere²³. Per Laiseca questa realtà si impone, ma essendo ciclopica, è visibile solo a un senso esotericamente addestrato. L'iperoggetto che è il Reale non può essere colto per mezzo di strumenti meramente intellettuali (l'eccesso di intellettualizzazione che Laiseca denuncia nella letteratura argentina, ossessionata dalla propria tradizione e dai propri giochi di riscrittura). L'immaginario schizoide in Laiseca è un mezzo per arrivare a una saggezza, non un fine con cui confortarsi prima della fine del mondo.

Malgrado Laiseca non abbia scritto da solo, e vi sia un'intera generazione con cui condivide preoccupazioni e strategie – a partire dalle figure arcane di Marcelo Fox e Ithacar Jali, condiscipolo e maestro, col quale ha condiviso la peripezia contro culturale ed esoterica dell'epoca –, l'effetto del suo lavoro sul sistema canonico contemporaneo della letteratura argentina è quello di un gigantesco *oopart*, un grande artefatto fuori luogo, anacronistico ed extraterritoriale. Un'opera il cui microcosmo potrebbe irrimediabilmente alterare il macrocosmo della lettura della tradizione letteraria argentina, non solo deterritorializzando la sua autofagia, ma anche offrendo un altro paradigma assiologico, una scala di valori secondo ciò che oggi si potrebbe identificare con una svolta ontologica: cioè l'abbandono dell'eccesso di compiacimento del feticismo sperimentale, l'ermetismo “portagrammatico”²⁴ e l'autonomia del significante, il puro gioco della migrazione dei sensi, la ricerca del limite trasgressivo nel nonsense, del rimestare in modo irriverente la tradizione e di tutti i tic propri del riflusso post-strutturalista della generazione degli anni Sessanta e Settanta, da cui sono emersi *Literal*, Osvaldo Lamborghini, Luis

²³ Uno degli eserghi che Libertella sceglie per *L'albero di Saussure* è la frase di Paul Claudel, «l'oggetto della letteratura è insegnarci a leggere» (H. Libertella, *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. p. 21), che però in Laiseca avrebbe un significato in quanto “leggere” potrebbe permutarsi con “vivere”.

²⁴ Cfr. H. Libertella, *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires: Sudamericana, 1993, pp. 44-46.

Gusmán, Héctor Libertella, e che è stato il sedimento del neobarocco degli anni Ottanta e della successiva costruzione retrospettiva di un contro-canone anti-borgeano.

Se la negatività e l'autoesclusione dal mercato culturale che implicava questo *Corpus Hermeticum* patografico, questo *trobar clus* (poetizzare con un senso occulto), come direbbe Libertella²⁵, percepito come un gesto epico, Laiseca giudica questa avventura da una terza posizione: prescindendo dalla centralità del dibattito tra mercato e avanguardia, salva un mercanteggiare plebeo (quello della letteratura d'avventura, la narrativa da feuilleton che costituisce quel grande canone giovanile attraversato dai sofisticati cenacoli sotto il comandamento del “questo non si legge”²⁶) e, allo stesso tempo, si permette di non credere (o, addirittura, ignorare) le grandi esperienze di sperimentazione che i suoi contemporanei stavano articolando. Vale a dire, laddove un certo rinnovamento sperimentale include insistentemente Laiseca, Laiseca stesso mantiene una distanza quasi assoluta. Oggi leggiamo Laiseca come parte di questo *vis mitofagica* anni Settanta, e si potrebbe anche pensare a lui, in un senso ampio e non corporativo del termine, come un neobarocco, ma evitiamo di leggerlo come lui stesso richiedeva, perché quel modo di leggere implica anacronismo, plebeismo e individualismo. Leggere Laiseca a partire da Laiseca non permette di allinearlo su una mappa collettiva della tradizione, in un *cluster* di scrittori (e cadiamo nel leggere Laiseca piglianamente, sotto una prescrizione che lo stesso Piglia delinea nel suo prologo a *Los sorias*), non permette di leggerlo dalle sofisticate coordinate offerte dalla cassetta degli attrezzi concettuale della critica accademico-culturale (Laiseca come eterno *exemplum* per giustificare “applicazionismi verticali” ed esibizionismi terminologici) e, soprattutto, non permette di

²⁵ Cfr., *ibidem*, p. 63.

²⁶ A. Laiseca, *La mesa de luz. Hoy: Alberto Laiseca*, in «Babel» no. 2, maggio, Buenos Aires: Cooperativa de Revistas Independientes, 1988, p. 32.

pensare all'inattualità della sua strana, errabonda e inclassificabile agenda filosofica, tanto refrattaria agli imperativi di riparazione sociale stabiliti dalla critica nazionale del post-dittatura. Le tre superstizioni critiche, che Giordano denuncia molto bene²⁷, ossia le esigenze di attualità, socialità, utilità ideologica, impediscono anche solo di cominciare ad assimilare o strumentalizzare l'anomalia della scrittura laisechiana. La svolta atavica con cui il suo progetto si avvale delle stesse ricorsività abiette, parodistiche e distorsive della propria generazione, ma non per fermarsi al gioco libero delle sue rappresentazioni, ma per strumentalizzare le sue possibilità e proiettarle in una dimensione ambiziosa dove l'esperimento della lettera diventa esperimento mentale e amplificazione ontologica. È questa macchina superstiziosa che il critico vorrebbe disattivare in Laiseca, per lasciare così solo l'assemblaggio esterno, la *facciata*, di tutta la sua amorfa architettura monumentale: una filosofia che esige – candidamente, sì, ma anche con intensa severità – un'autenticità extra-letteraria, che possa essere applicata *alla vita stessa* e in grado di darci molteplici modi per morire.

Le mie principali pubblicazioni su Alberto Laiseca (sono esclusi gli articoli accademici poiché presenti nei volumi di questo elenco):

2017: *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia.

2019: *Sinfonía para un Monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca* (ed. con Celeste Aichino). Córdoba: Eduvim.

2021: *La psicomagia de Laiseca*, in *Código y Frontera*. UBA. 6 agosto, < <https://www.codigoyfrontera.space/2021/08/06/la-psicomagia-de-laiseca/> >.

²⁷ Cfr., A. Giordano, *Razones críticas*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

Agustín Conde De Boeck

2022: *Laiseca*. Buenos Aires-Madrid: Ed. Entre Ríos.

2023: *Sindicalia: algunas ideas sueltas*, in *El Diletante*. Aprile, <
<https://eldiletante.net/trabajos/sindicalia-algunas-ideas-sueltas> >.