

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

ANNABELLA CANNEDDU

*Sulla letteratura ammutinata, ovvero alcune
considerazioni sulla narrativa argentina di fine Novecento*

Si ringrazia di cuore Loris Tassi per aver contribuito con suggerimenti, consigli, e talvolta preziose correzioni, alla progettazione e alla pubblicazione di questo numero.

Sa place est toute clandestine, entièrement du côté sauvage de la pratique textuelle.

Jean Thibaudeau, *Le roman comme autobiographie*

1. Scrittore basilare della letteratura argentina dell'ultimo mezzo secolo e autore del classico *Il gemello* (*El fraquito*, 1973) – dirompente, scapigliato, censurato, cult indiscutibilmente eterno, opera più attuale e intensa di molta di quella letteratura che oggi viene detta provocatoria–, Luis Guzmán continua ancora oggi a esplorare la letteratura come sintomo sociale e a porre una serie di domande insidiose che la cultura attuale preferirebbe schivare. In un volume recente (*La literatura amotinada*) riprende un'espressione usata da Héctor Libertella ne *Las sagradas escrituras* (*Le sacre scritture*), cioè quella di “letteratura ammutinata”. E la fa entrare in gioco come categoria attraverso cui ripensare le ultime grandi trasgressioni della letteratura argentina. Allo stesso tempo segnala la necessità di rivedere, rimappare e riarticolare uno sguardo critico sui più grandi classici della tradizione letteraria prodotta in Argentina a partire dagli anni Sessanta e Settanta, nei cui nuclei più paradigmatici e complessi troviamo le poetiche di Ricardo Piglia, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella e Alberto Laiseca. Trasgressori, parodisti, pazzoidi, responsabili (anzi, irresponsabili!) di vasti progetti di scrittura che, con maggiore o minore diffusione internazionale, hanno funzionato da fari assiologici per la

letteratura argentina e latinoamericana, nodi di tensione e base per lo sviluppo di un intero sistema di valori estetico-politici.

In un certo senso, questi quattro nomi sintetizzano perfettamente non solo gli imperativi a cui era sottoposta la letteratura argentina post-dittatura, ma anche quelle intensità sperimentali che sarebbero poi tornate cristallizzate, nel canone successivo, oppure dimenticate (basti pensare, a esempio di quegli aspetti mai tornati, all'epopea della sconfitta peronista del primo Leónidas¹, a qualche eco ancora cortazariana nel primo Piglia di *Jaulario*², al *caoisimo* iper-ermetico dell'ancora acerbo Laiseca di *Sindicalia* o al fervore *beat* del primissimo Libertella³). Questi quattro nomi mostrano anche il modo in cui la letteratura argentina delle ultime decadi del secolo XX si risolve in un passaggio dall'allegoria politica alla riscrittura e al gioco libero: una questione di depoliticizzazione che diventerà centrale nelle discussioni sulla cultura argentina negli anni successivi alla “Guerra sporca” (dibattiti che si possono ritrovare, a esempio, nella rivista *Babel*, col suo tentativo, nella fine degli anni Ottanta, di ampliare la ricezione dei nomi in questione; la controversia nel duemila tra Damián Tabarovsky ed Elsa Drucaroff – rispettivamente a favore e contro la sperimentazione formale – o la critica al “ricatto” ideologico sollevata allora da Maximiliano Crespi con l'idea di allontanare la letteratura dalle epocali esigenze opportunistiche del politicamente corretto).

¹ G. Jorge, *La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción 'posesiva' en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX*, in «Caracol», vol. 1, no. 5, 2013: pp. 140-177.

² Cfr. D. Mesa Gancedo, *Sobre el comenzar y el terminar de los relatos. Una propuesta de lectura en el origen de la obra de Ricardo Piglia*, in D. Mesa Gancedo (cur.), *Ricardo Piglia: la escritura y el nuevo arte de la sospecha*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006: pp. 163-226.

³ Cfr. E. Prado, Esteban. *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura. Un recorrido*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones, 2014, pp. 37-57.

In un labirinto di permutazioni e sotto un paradigma di consapevole complessità, Leónidas, Libertella, Laiseca e Piglia rappresentano logiche diverse dalle quali poter trasformare l'esperienza socio-storica, distorcere il significante politico e metterlo al servizio di *qualcos'altro*, qualcosa di più grande, che non sia solo un bilancio del ruolo antropologico che la letteratura può avere in una cultura, ma che sia anche direttamente una *critica* – in un distorto senso kantiano – dell'idea generale di soggettività e delle sue determinazioni storico-spaziali.

Respirazione artificiale e *La città assente*, *Los sorias* e *El jardín de las máquinas parlantes* (*Il giardino delle macchine parlanti*), *¡Cavernícolas!* (*Cavernicoli!*) e *L'Albero di Saussure*, *Odiseo confinado* (*Odiseo in confinamento*) e *Trento...* costituiscono apici di altezza mostruosa, vertici che montano la loro sproporzionata *esibizione di atrocità* del fallimento nazionale. Dispositivi ambiziosi assemblati per rappresentare il fantasma della Storia. Ognuno di questi pezzi di scrittura è ossessionato dalla propria logica specifica e infestato da spettri ricorrenti che strutturano un immaginario del disastro, e che però allo stesso tempo formulano utopie in potenza per scongiurare le distopie in atto.

2. Da un certo punto di vista, Borges (o comunque la sua insormontabile canonicità) ha significato, per la generazione successiva di scrittori argentini, una sorta di fine kojéviana della storia: se Borges ha già scritto *Il Libro*, cosa rimane da scrivere? A tal proposito, la scrittrice cilena Diamela Eltit colpisce nel segno quando dice: «Se è stato possibile scrivere dopo ogni rivoluzione letteraria, come potrebbe darsi questa pratica post-borgesiana? riscrivendo Borges, per esempio, in modo diverso.

Disattendendolo, riparandolo, discutendolo, insomma qualcosa del genere»⁴.

La giungla esuberante che si estende tra gli anni Sessanta e Ottanta: Ricardo Piglia, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella e Alberto Laiseca fanno parte di quella generazione della letteratura argentina (anello di una catena ancestrale, parte di un'antica famiglia) che aveva inteso che, dopo Borges, non si poteva inventare nulla di nuovo. C'erano solo due modi possibili per tenere in funzione la *macchina desiderante* della scrittura: la riscrittura continua e instancabile della tradizione (occuparsi della parodia sia come potenza che come indigenza); oppure, ritornare all'atavismo della nazionalità, ritornare al duro terreno mitico delle superstizioni del Paese, all'argilla antecedente a quella stessa tradizione dalla quale non si poteva sfuggire (diventare cannibale di se stesso, lo scrittore autofago che divora la propria letteratura in un gioco purgatoriale di *piega e ripiega*). Queste scritture si spostavano tra i due movimenti: parodia e credenza, pastiche e arcaismo, postmodernità e premoderno, nuove scritture e vecchie scritture, villaggio e universo, passato e futuro, il sacro e il profano, il riso e il pianto... O come direbbe Leónidas, la *gag* e la *metafisica*⁵.

Se la negatività hegeliana verso il progresso della coscienza nazionale era già stata raggiunta e saturata da Borges, che, quale Grande e Ultimo Moderno, aveva unificato universale e particolare, e ottenuto la negazione della negazione delle due opposte figure dell'Argentina... cosa restava se non una "pianura degli scherzi" (battuta celebre dell'altro Lamborghini: Osvaldo)?

Luis Gusmán, nell'intervista che ci ha rilasciato per questo dossier, lo chiarisce con una citazione: «Come ha detto Fogwill: "Borges è la dogana della letteratura argentina". Ogni scrittore

⁴ P. Chacón, *¿Cómo escribir después de Jorge Luis Borges?*, in *Télam*, 13 giugno 2011 (anche in < <https://www.elciudadanoweb.com/%C2%BFcomo-escribir-despues-de-jorge-luis-borges/> >).

⁵ Cfr., L. Lamborghini, *Circus*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1986. Cfr. anche G. Jorge, *op. cit.*, p. 8.

passa di lì come può⁶. Bisogna andare a cercare gli effetti traumatici di quella tradizione. Le tattiche paranoide da utilizzare per uscire dall'anomia di una scrittura che, tramite Borges, aveva già realizzato il sogno ossessivo di unificare quelle apparenti contraddizioni che avevano permeato la coscienza nazionale: Europa e America, universale e locale... Per continuare a scrivere bisognava diventare malvagi. Potevano sopravvivere solo gli anormali, i deviati, coloro i quali, condannati a scrivere parodie, fossero stati in grado di esibire l'arroganza di porre la parodia a essenza della letteratura e, parimenti, come unico modo di leggere la Storia. «L'amore patologico per la lettera antica»⁷, come direbbe Libertella, andava incanalato in una modalità di saccheggio della tradizione al fine di salvaguardare non solo gli effetti territorializzanti della cultura, ma anche i suoi straripamenti schizofrenici. Diventare barocco insistendo con la folle ultrasacralizzazione di una Storia fallita. Appaiono quindi elementi come "il romanzesco puro" (motto di César Aira), l'artificio, l'esotismo, il «*girar* tra stimoli occidentali e orientali»⁸, riunendo il godimento di materiali ornati, economici e *camp* in un barocco, quasi un rococò, armato di ornamenti e di rifiuti escrementizi⁹. L'irrealtà della finzione, la sua condizione di *trompe l'oeil* culturale.

Ebbene, l'immagine di una letteratura ammutinata viene trasmessa da Héctor Libertella – in quell'entusiasmo latinoamericanista che esibisce ne *Las sagradas escrituras* – a Luis Gusmán, nella nostalgica rendicontazione generazionale del suo recente libro *La literatura ammutinata*: il disaccordo con l'autorità e la ricerca di decentrare e dislocare la letteratura per formulare una violenta intrusione nei modelli della tradizione, costruendo non solo uno stile di scrittura, ma anche uno stile di lettura. Presuppone

⁶ A. Canneddu, A. Conde De Boeck, *La tradizione letteraria argentina. Intervista a Luis Gusmán*, in «Pagina Inattuale», n. 10, 2023.

⁷ *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. p.97.

⁸ Libertella, *op. cit.*, p. 150.

⁹ Cfr., *ibidem*, p. 152.

che l'instabilità cardinale di tutta la letteratura si manifesti quando si decide di *leggere male* per *leggere bene*. I grandi monumenti delle lettere rimosse diventano possibili solo ricostruendo le rovine, come chi mette insieme un mostro di Frankenstein fatto di parti morte che, spostate e riorganizzate, acquistano una nuova vita, piena, tragica, comica... Prometeica.

Così come gli scribi di questa generazione iniziano a mantenere un legame ossessivo e autofagico con la propria tradizione letteraria, fino a dare vita a progetti sostenuti unicamente sulla distorsione e trasfigurazione di quanto già scritto da quella stessa tradizione, allo stesso tempo attribuiscono un valore supremo al rischio e al sacrificio di diventare illeggibili. Costruire una letteratura di linguaggio, così chiusa, così concentrata nei riferimenti interni dell'argentinità e nelle dislocazioni dei suoi significanti locali, che i suoi cultori avranno come unica epica possibile (un'epica del fallimento volontario) quella di diventare non-esportabili o, anche in patria, impubblicabili. Non invano, per sfuggire al modello borgeano, si rivolgono a figure strane, come Gombrowicz – con quell'auto-traduzione di *Ferdydurke* a uno spagnolo maccheronico – o Macedonio Fernández – l'inesauribile maestro socratico che Borges avrebbe voluto ridurre alla pura oralità e alla cui opera scritta i giovani degli anni Sessanta e Settanta si rivolgevano e riesumavano come talismano per combattere l'illusione referenziale che inquinava la letteratura contemporanea. Quindi Leónidas Lamborghini erige come nucleo la figura archetipica del buffone e quasi fa della parodia la base di una Filosofia della Storia; Héctor Libertella sogna una grande letteratura latinoamericana senza confini, fatalmente unita dal segno barocco dell'ermetismo e dalla ricerca di una lingua in furiosa ritirata verso il futuro della propria arcaicità; Alberto Laiseca fugge dalla tradizione nazionale con l'ambizione smisurata di diventare universale, uccidendo l'autocompiacimento della letteratura culturale per generare invece un'ontologia, una visione magica del mondo... ma, lungo la strada, *malgré lui*, costruisce un progetto

linguisticamente colossale, culturalmente inassimilabile per il suo tempo, impossibile da integrare nella moda dell'esportazione della letteratura latinoamericana verso negli Stati Uniti e in Europa. Quell'identità argentina come "puro stile e lingua" (secondo l'altro Lamborghini, il fratello minore) acquisisce in questa generazione un rango anfibologico di potere e condanna. Una generazione che sembrava avverare la profezia di Gombrowicz, il quale nel 1947 anticipò che, in contrasto con la maturità densa, solenne e, dopotutto, sterile della letteratura argentina di quel tempo, sicuramente stavano nascendo proprio adesso futuri maestri destinati ad assumere la forza dell'essenza immatura della coscienza argentina. Immaturità che forse consiste in scrivere evitando gli stranieri¹⁰, dirigendo il suo discorso unicamente ai compatrioti, come proponeva l'uruguayano Felisberto Hernández quasi nello stesso periodo in cui Gombrowicz reinventa lo spagnolo.

Solo Piglia manterrà una posizione meno orientata al sacrificio e più rivolta alla scoperta/invenzione della tradizione letteraria argentina come oggetto teorico. Lui si pone, in ogni caso, come il grande divulgatore, la figura di spicco e anche pedina chiave di una partita a scacchi che, concentrata nell'autoreferenzialità di una tradizione che legge se stessa, riesce anche a dare forma tattica ai prodotti emblematici ed esportabili della sua generazione: i grandi romanzi allegorici ed emblematici che simboleggiano efficacemente il terrore della dittatura militare, scommettendo sulla complessità di un'iperletterarietà. Il saggio-narrativo, la finzione critica – *Nome falso*, *Respirazione artificiale*, *La città assente* (appunto, cuspidi della rilettura generazionale rispettivamente di Arlt, Gombrowicz e Macedonio) – dove il racconto serve a trasmettere i nodi tesi della critica e, allo stesso tempo, a renderli digeribili e assimilabili, alla maniera di un insegnante capace di trasmettere ciò

¹⁰ Cfr. F. Hernández, *Explicación falsa de mis cuentos* in *Las hortensias*, Montevideo: Arca, 1966, p. 8.

che la sua stessa generazione ha voluto rendere intrasferibile al di fuori della propria lingua. Piglia è, in questo caso, una sorta di ponte o di mediatore tra, da un lato, gli sforzi di una lettera chiusa, il Corpus hermeticum di cui parlava Libertella, che si installava nella monade, nel virtuoso isolamento linguistico, e, dall'altro, i dispositivi di cattura di un mercato estero, alla ricerca di stereotipi ideologici per poter comprendere e addomesticare la vicenda contemporanea dell'America Latina.

Pensare a questi quattro mostri e pensare a opere che creano ambienti oppressivi associabili al terrore dittatoriale, semanticamente sature di sangue e di desaparecidos, senza necessità – soprattutto nei casi di Lamborghini e Laiseca – di allegorizzare in modo lineare, bensì proponendo storie trasversali, quindi iper-locali (uno spagnolo infiammato da particolarismi regionali) come universalisti (un'amplificazione archetipica che diluisce il riferimento esplicito). Non si tratta più dell'allusione come strategia allegorica (come fa, invece, Piglia, e come in quello stesso momento faranno anche i contemporanei Juan José Saer, Daniel Moyano o lo stesso Luis Gusmán, in certi loro romanzi canonici in chiave), bensì di distorsioni che trascendono la denuncia politica immediata per approfondire piuttosto il peso antropologico che la questione del Male e della sua diffusione collettiva aveva come nodo originario del fatto letterario.

È vero che i quattro manterranno tra loro differenze complesse e porranno l'accento su diversi interessi – l'archetipo esoterico in Laiseca, la finzione teorica in Libertella, la riscrittura in Leónidas e la conversazione letteraria in Piglia –, ma in tutti e quattro i casi si tratta dell'invenzione di un linguaggio e della sua logica di rappresentazione, quasi come se lasciassero ricette o procedimenti a partire dai quali riattivare le proprie macchine scriventi. Forse la differenza fondamentale sta nei modi di rapportarsi al mercato, senza mai dimenticare l'apoteigma

libertelliano secondo cui: «Dov'è un interlocutore, un solo interlocutore, lì si costituisce un mercato»¹¹.

Oggi più che mai ritornano le figure ricorrenti di questi quattro progetti ammutinati: il dittatore artista, il maestro esoterico e l'apprendista stregone (Laiseca); il buffone come *homo parodicus* per eccellenza, il sabotatore pentito, il paziente, il *richiedente spostato*¹² (Leónidas Lamborghini); l'ultimo lettore, il genio esiliato, il detective letterario, inseguitore di onomastici finti, nomi falsi e apocrifi scomparsi (Piglia); l'archeologo di rovine, il giullare ermetico, lo scrivano sconosciuto, il fantasma (Libertella). Come personaggi ripetuti di un *dramatis personae*, maschere del gran dramma o arcani dei tarocchi argentini che attraversano spazi densi dentro ai quali realizzano azioni mitiche che rimandano lateralmente alla svolta latinoamericana tra la distruzione delle aspettative rivoluzionarie e l'egemonia neoliberista. Scritti che sembrano rivelare il carattere mistificante di un certo discorso sul rapporto tra politica e nazione che, riletti oggi, rivelano un'inquietante gerarchia biopolitica.

¹¹ H. Libertella, *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 94. Questo testo è in corso di pubblicazione in lingua italiana con la traduzione di Annabella Canneddu per Edizioni Arcoiris.

¹² Il *richiedente spostato*, nell'originale *el solicitante descolocado*, è una figura centrale dell'opera di Leónidas Lamborghini.