

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).

ANA GALLEGO CUIÑAS

Politica, poetica ed estetica di Ricardo Piglia

TRADUZIONE ITALIANA DI
ANNABELLA CANNEDDU

Ricardo Piglia è uno degli scrittori argentini che ha avuto maggior impatto sul sistema letterario degli ultimi decenni¹. La chiave del

¹ La bibliografia critica sull'opera di Ricardo Piglia è molto abbondante. Senza voler essere esaustivi, ci sono diverse monografie (N. Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires: Atuel, 1997; L. Demaría, *Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*, Buenos Aires: Corregidor, 2000; M.A. Pereira, *María Antonia. Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires: Corregidor, 2001; S. Garabano, *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003; R. Corral, *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, Ciudad de México: El Colegio de México, 2007; J. Fornet, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007; A. González, M. José, *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Bern: Peter Lang, 2009; G. Rovira Vázquez, *Lo que Ricardo Piglia oculta: Una poética de la ficción narrativa*, Ciudad de México: Editorial Praxis/Universidad Autónoma de Baja California, 2015; A. Gallego Cuiñas, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid: Iberoamericana, 2019) e libri collettivi (J. Fornet, Jorge (cur.), *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas, 2000; A. Rodríguez Pérsico (cur.), *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003; E.H. Berg, Edgardo H. (cur.), *Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas*, Mar del Plata: Estanislao Balder, 2003; D. Mesa Gancedo, Daniel (cur.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006; J. Carrión (cur.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, 2008; T. Orecchia-Havas, (cur.)

suo successo sta nello sviluppo di un dispositivo teorico che viene riprodotto tanto nella sua opera di finzione come in quella critica e che crea un quadro di (auto)legittimità e di leggibilità della letteratura argentina – e della propria – personale ed efficace. Ci sono diverse e ben note strategie che implementa con tale finalità nella sua poetica: i) dislocamento e rivalutazione di autori marginali e uso dei generi *minori*, ii) la congiunzione Borges-Arlt come epitome d'avanguardia, iii) l'incrocio tra critica e finzione e iv) la tecnica del segreto legata alla *nouvelle* e agli usi devianti del poliziesco. A questo bisogna aggiungere l'incorporazione nella letteratura nazionale di alcune tradizioni e autori mondiali (i.e., Brecht, Poe, Joyce, Kafka, Hemingway, Faulkner, Tolstoj, Dostoevskij, Henry James, Fitzgerald, Capote, Pavese, Calvino e Dazai)² che Piglia traduce nel proprio linguaggio e in un contesto in tensione con la modernità per proporre una politica della letteratura alternativa a quella di Borges, Cortázar e al *Boom* latinoamericano.

In linea di massima, possiamo strutturare il progetto letterario di Ricardo Piglia in due fasi: la prima, che corrisponde agli anni Sessanta e Settanta, partecipa al dibattito marxista sulla letteratura e la società per rivendicare la funzione sociale del linguaggio letterario (*Invasione*, 1967) e collegando la figura politica di Roberto Arlt con l'estetica di Borges (*Falso nome* nel 1975 e *Respirazione*

Homenaje a Ricardo Piglia, Buenos Aires: Catálogos, 2012; J. G. Romero, (cur.), *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*, Buenos Aires: Corregidor, 2015; R. Fernández Cobo (cur.) *Ricardo Piglia, The Master: lector, novelista y profesor*, Almería: Edual, 2021). I temi più ricorrenti in questo archivio critico sono stati: autofiction, postmodernità, post-dittatura, plagio/citazione, polizia e il dialogo con Borges e Arlt, a cui si sono uniti Gombrowicz, Saer, Puig e Walsh (cfr., Demaría, *op. cit.*), soprattutto da quando è stato pubblicato. *Le tre avanguardie* (2016). Va sottolineato che i testi che hanno suscitato maggior interesse da parte della critica sono stati i tre romanzi del XX secolo: *Respirazione artificiale* (1980), *La città assente* (1992) e *Soldi bruciati* (1997), in quest'ordine.

² Per una discussione sugli usi che fa Piglia della letteratura mondiale, cfr. A. Gallego Cuiñas, *op. cit.*

artificiale, 1980). La seconda fase inizia nel 1986 con l'edizione di *Critica e finzione* e va fino alle ultime pubblicazioni postume³. In questo periodo, la nozione di avanguardia e sperimentazione con generi riconoscibili come la finzione (*La città assente*, 1992), la saggistica (*Soldi bruciati*, 1997), il romanzo noir (*Notte bianca*, 2010) e il romanzo di formazione (*La via di Ida*, 2013) sarà una costante, così come la coltivazione di ciò che potremmo chiamare una *critica diffusa* (nelle interviste, a lezione, nei convegni, eccetera) contrassegnata dall'oralità e dalla brevità (*Forme brevi*, 1999; *L'ultimo lettore*, 2005; *La forma iniziale*, 2015; *Le tre avanguardie*, 2016; *Teoria della prosa*, 2019; *Scene dal romanzo argentino*, 2022). In questo modo, prende le distanze dall'accademia e dalle mode teoriche (i.e., il postmoderno, il postcoloniale, gli studi culturali, eccetera) per esercitare una sorta di anacronismo epistemologico che ha le proprie radici nel formalismo russo, nell'avanguardia e nella sociologia della letteratura.

Ciò che rimane immutato, dall'inizio alla fine del suo esercizio intellettuale, è l'idea che la tradizione del Río de la Plata sia autonoma rispetto al resto dell'America Latina – la cui letteratura appare standardizzata dallo sguardo eurocentrico sotto il titolo di realismo magico – non solo per il proliferare del fantastico, ma per un uso specifico del linguaggio: strano, esiliato, alienato, come se fosse tradotto⁴. Per questo si concentra su tre poetiche argentine che definiscono tre diverse riappropriazioni della letteratura mondiale: critica e narrativa (Saer/Calvino), saggistica (Walsh/Capote) e autobiografia (Puig/Pavese)⁵. È qui che si

³ A Princeton cessa di pubblicare critiche, a eccezione de *L'ultimo lettore*. I volumi de *Le tre avanguardie*, *la forma iniziale* e *Teoria della prosa* li porta alla luce quando è già tornato a Buenos Aires.

⁴ Piglia elogia quegli scrittori che parlano due lingue e scrivono come se traducessero, alla maniera di Arlt, Borges, Gombrowicz o Hudson.

⁵ Questi autori a loro volta gli servono da trincea per difendere la propria poetica, contro altri autori contemporanei di rilievo all'epoca, come Héctor Libertella,

trovano l'identità letteraria argentina e la sua: nell'uso deviante delle tradizioni mondiali, che per Piglia implica l'esecuzione di due operazioni concrete: traduzione e transculturazione.

1. Politica

Per comprendere appieno l'universo immaginario di Ricardo Piglia è necessario comprendere il concetto di letteratura che maneggia: quali sono i suoi codici di lettura? da che posizione legge? Identifichiamo tre assi teorici principali che sostengono la sua idea di 'letteratura argentina': il formalismo russo (il valore, la prosa, la serie), l'avanguardia storica (l'autore come produttore, l'uso di forme contro-egemoniche) e la psicoanalisi (il non detto, il segreto e il soggetto scisso). Naturalmente, questa zona di leggibilità è sintomo del campo intellettuale della sinistra argentina negli anni Sessanta, il momento in cui Piglia inizia la sua carriera letteraria. Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, David Viñas e Noé Jitrik condividono la convinzione nella funzione ideologica, anti-normativa e resistente della letteratura. La domanda è: di quale letteratura? Da un lato, Piglia fa un esercizio di lettura distante, come proponeva Moretti, e legge la letteratura mondiale (cioè la serie noir nordamericana e la saggistica) dalla specificità del rioplatense del linguaggio esiliato, la cronaca e il legame tra critica e finzione. D'altra parte, fa una lettura attenta, come scrittore, per democratizzare il mestiere e spiegare la costruzione dei testi. In entrambi i casi, dietro vi è una politica letteraria che dà visibilità e valore ad alcune produzioni che iniziano a circolare, a partire dagli anni Sessanta, nel mercato e nell'accademia, creando un (nuovo) gusto – in stile Bourdieu – nella comunità nazionale e internazionale di lettori in cui Piglia si proietta.

A. L'autore come produttore. In chiara sintonia con Benjamin, la politica letteraria di Piglia si basa sul modo in cui lo scrittore si situa

Osvaldo Lamborghini, o più tardi Fogwill, a lui contrapposti poiché ubicati negli stessi luoghi della tradizione pigliana: critica e narrativa, autofiction e saggistica.

e agisce nel campo culturale. Nella sua prima fase, quella degli anni Sessanta, l'autore de *L'invasione* ha fatto parte della nuova sinistra argentina e ha partecipato a gruppi come Avanguardia Comunista, nei quali si discuteva sulla possibilità di un'avanguardia letteraria, sul ruolo dell'intellettuale, sull'unione tra arte e vita, eccetera. Nella stessa orbita possiamo collocare il suo attivo coinvolgimento in riviste come *El escarabajo de oro*, *Literatura y sociedad*, *Los libros*, e *Punto de vista*, così come nelle case editrici Tiempo Contemporáneo e Jorge Álvarez, che pubblica il suo primo libro di racconti, la Serie Nera e le sue antologie sulle cronache del Nord America e dell'America Latina⁶. Il gesto non offre dubbi: Ricardo Piglia produce uno spazio materiale per il poliziesco e la saggistica/cronaca, dove gli scrittori statunitensi acquisiscono un protagonismo insolito, facendoli circolare – attraverso edizioni e traduzioni – nel mercato.

Piglia partecipa per tutta la vita su tutte le linee di forza del campo letterario, occupando i principali spazi di mediazione e consacrazione: l'accademia, l'editoria, il settore della traduzione, eccetera. Quando è professore, insegna e ripete come un mantra la sua macchina letteraria negli spazi pubblici (in televisione e nelle università come la UBA), o in istituzioni private d'élite come Princeton, che gli servono per legittimare il suo contro-canone, cioè: la poetica degli 'altri' che gli garantiscono la valorizzazione – il funzionamento, come lo chiama lui – della propria poetica. Rappresenta così tutte le attività del campo culturale (scrittore, editore, antologo, traduttore, prologhista e professore) e in un certo senso agisce come alfiere di una produzione letteraria non egemonica della tradizione argentina, facendo circolare in sedi prestigiose, anche estere, autori nazionali, come Arlt, Macedonio,

⁶ Cfr., F. Esposito, *Ricardo Piglia, editor*, in «Badebec», 15, 2018, pp. 128-139; R. Fernández Cobo, *Ricardo Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (Años de formación)*, in «Revista Chilena de Literatura», 98, 2018, pp. 183-207.

Saer, Puig o Walsh, che fino al suo intervento non erano poi così tanto conosciuti e apprezzati.

B. Il valore. Il problema del valore è il problema del patrimonio culturale e della tradizione⁷. L'affermazione "Le muse sono la tradizione letteraria" che Piglia ripete più e più volte proviene dal teorico russo Šklovskij e dall'importanza di come uno scrittore si rapporta al canone per generare valore culturale e sociale. Per quanto ciò si riferisca anche a Bachtin, al postulato che la letteratura sia legata al sociale attraverso il linguaggio, ci sono echi di Gramsci e della sociologia marxista nella considerazione che il letterario è parte della società in quanto integrato nella cultura.

Il valore per Piglia è contingente – ogni epoca ha la propria guerra poetica – e relazionale, come propugnato da Saussure e dallo strutturalismo. Così, nell'area di lettura che Piglia delimita, tutto è opposizione e relazione allo stesso tempo. A questo punto, Piglia non impiega un approccio pienamente materialista o althusseriano (il valore è prodotto dal campo letterario, dagli agenti del mercato e dalle istituzioni) perché pensa che la letteratura sia una qualità che non sta nei modi di produzione – capitalistici – ma nel lettore o nel recettore, in uno specifico uso sociale, dato che il genere letterario per lui è una forma di lettura, più che un mercato⁸. Tuttavia, sebbene sembri allontanarsi nel discorso teorico dai paradigmi della sociologia di Bourdieu e della Scuola di Birmingham, in pratica, incarna – come ho descritto nella sezione precedente – la descrizione bourdesiana dell'azione all'interno di un campo in lotta per la legittimità, dai due assi fondamentali che generano valore letterario: la critica e l'insegnamento. Piglia utilizza entrambe per

⁷ Cfr., V. Šklovskij, *Third Factory*, Illinois: Dalkey Archive Press, 2002, p. 211.

⁸ Piglia riflette sul problema dell'autonomia affidandosi a Benjamin: «Penso che lui [Benjamin], in qualche modo, risolve il problema dell'autonomia dicendo che andrebbe pensato in termini di ricezione e non di produzione; che l'arte non è mai autonoma dal punto di vista della produzione ma può esserlo dal punto di vista della ricezione: questo è il problema dell'aura» (R. Piglia, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Ciudad de México/Madrid: Sexto Piso, 2015, p. 103).

dire cos'è la letteratura, cioè per applicare un modo di leggere all'oggetto letterario che rende leggibile la sua narrativa. Il progetto di Piglia – in termini sartriani – sarebbe, nel visibile, d'avanguardia, perché il suo obiettivo è quello di dare valore, attraverso un intenso esercizio di ermeneutica, a ciò che non è legittimato, all'antistituzionale e al marginale; ma anche, nel non visibile, riproduce l'apparato bourdesiano perché cerca di imporre, dalle stesse istituzioni in cui è inserito, un (proprio) gusto che lo legittima nel mercato. Questa operazione politica potrebbe sembrare contraddittoria, ma è complementare, poiché la centralizzazione di altri autori più marginali suppone infine una forma di autolegittimazione, sia nella *doxa* accademica che commerciale.

2. Poetica

L'ideologia letteraria di Piglia si articola in quattro tipi di meccanismi che possono essere organizzati in due blocchi: i) condensazione e trasgressione nella propria poetica (legata all'avanguardia attraverso gli usi di altri generi), e ii) spostamento e occultamento nella propria estetica (legata a Rio de Janeiro e alla letteratura mondiale attraverso l'uso del linguaggio, di certi personaggi e strutture che si ripetono).

Se ci concentriamo prima sulla poetica, distinguiamo in Piglia un sistema di valori estetici comuni a certe tradizioni mondiali e locali: la tecnica della segretezza, che prende spunto dagli studi dei formalisti sulla *nouvelle* (da James, Fitzgerald, Conrad, Faulkner e soprattutto da Onetti) e la tradizione del poliziesco. L'oralità e la saggistica sono anch'esse presenti e rispondono alla tensione tra cultura di massa e capitalismo (che prende dal poliziesco noir e dai romanzieri russi, da Arlt, Hemingway e Capote), allo stesso modo in cui la tradizione della cultura alta e lo stile hanno a che fare con la sua posizione estetica, che rimanda a Joyce, Kafka, Macedonio, Borges e Calvino. In realtà, ciò che fa Piglia è intrecciare le due tradizioni attraverso il segreto, che è la tecnica che gli permette di oscillare indistintamente tra il mondo marginale e quello letterario

(il fantastico o l'utopico). Questa intersezione tra cultura alta e cultura di massa si osserva anche nel modo in cui Piglia estetizza alcuni generi commerciali – come dicevo all'inizio – come la fantascienza (*La città assente*), la graphic novel (*Argentina a pezzi*), la saggistica (*Soldi bruciati*) il romanzo noir (*Notte bianca*) o il romanzo di formazione (*La vita di Ida*). Inoltre, in tutti loro troviamo come sfondo periodi politici ed economici nazionali e globali ben riconoscibili: il ritorno di Perón, il Processo, il capitalismo neoliberista post-dittatura, l'inizio dell'economia post-fordista, la speculazione immobiliare e l'utopia della fine del capitalismo.

D'altra parte, Piglia esegue nelle sue opere un processo di destabilizzazione del genere che risponde all'idea d'avanguardia secondo cui un genere plasma un certo sistema, una società e un pubblico, per cui l'impegno verso un modo di produzione eterogeneo, verso una narrazione senza corsetti generici, avrebbe una lettura politica e sovversiva nel mercato⁹. Questo deriva nella delimitazione di un proprio spazio di sperimentazione all'interno della prosa (e qui Piglia fa un cenno a Šklovskij, che analizza a fondo la novella in *A proposito della prosa*), la cui struttura o “funzione dominante”, come la chiamerebbero i formalisti russi, riproduce le tecniche della *nouvelle*, in concreto l'uso estetico ed etico del segreto, che Piglia disloca nel racconto, nel romanzo e persino nel saggio. Questo è un altro dei suoi cavalli di Troia, l'ideologia nascosta in ogni genere per novellizzare tutta la prosa, ora nel suo formato di massa che è il romanzo, ora in quello *minore* come il racconto, ora nel suo formato accademico (i.e., *Teoria della prosa*), dove Piglia agisce come un critico inaffidabile o falso, che nasconde continuamente dati plausibili – ma non veri – al fine di convalidare le proprie ipotesi eclatanti. Allo stesso modo, altre due caratteristiche della sua poetica, più volte evidenziate dalla critica, sono la forma breve e la prevalenza del poliziesco, un genere che

⁹ Cfr., J. Ludmer, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, Buenos Aires: Paidós, 2015, p. 58.

gli interessa sia perché mostra l'artificiosità dello schema della ricerca¹⁰, sia perché mette in evidenza la critica del sistema capitalista e la problematica sociale delle classi. A questo dobbiamo aggiungere altre tre formule generiche ibride di grande successo in Piglia:

A. *Critica e finzione*. Indubbiamente, il grande esperimento di Piglia, legato al genere politico e al genere romanzesco, è l'incorporazione della critica e della teoria nel procedimento finzionale. È vero che l'idea si trova già nei suoi predecessori, Macedonio e Borges, ma lui esaspera la tecnica, con la gerarchizzazione e condensazione dei dati (documenti, letture), per raggiungere un pensiero dialettico, al modo della "prosa pensante" di Peter Weiss. Anche se nel caso di Piglia c'è un'ulteriore svolta: all'interno della critica c'è anche la creazione e la risemantizzazione di concetti, una sorta di prosa concettuale. Piglia scrive fiction per pensare un problema teorico, come Benjamin, ecco perché dietro *Respirazione artificiale* vi è la domanda sulla fine dell'esperienza e della storia; dietro *La città assente* il rapporto della letteratura nella postmodernità con la tecnologia; dietro *Soldi bruciati* l'estrema spettacolarizzazione della società di massa e il capitalismo neoliberista dematerializzato; dietro *Notte bianca* l'esaurimento del progetto di modernizzazione delle aree rurali argentine e la nuova economia post-fordista e dietro *La via di Ida* la fine del capitalismo neoliberista e la rinascita delle nuove ideologie anarchiche in difesa di un ritorno alla natura e allo stato primitivo dell'uomo. In definitiva, Piglia discute nella propria narrativa l'idea della fine, dal punto di vista economico, politico, sociale e culturale.

¹⁰ Qui Piglia segue Šklovskij quando sostiene che la tecnica del poliziesco è caratterizzata dalla falsità e dalla frequenza della ripetizione delle convenzioni.

- B. *Saggistica*. Piglia mette continuamente alla prova lo status della finzione lavorando con il reale: il dialogo e l'oralità delle classi sociali marginali; la tecnica del documento e della registrazione come modi d'avanguardia di contrastare la rappresentazione letteraria e di mostrare la realtà stessa. Questo formato è inteso come un modo di resistere allo sfruttamento del sistema neoliberista, poiché l'uso del linguaggio è in grado di crittografare la classe sociale – come hanno ricordato i formalisti russi – e il fatto che Piglia ritragga la marginalità di ambienti e classi precarie (come in *L'invasione* o *Soldi bruciati*) è, senza dubbio, una presa di posizione politica. L'attenzione di Piglia ai personaggi marginali (pazzi, inventori, scrittori), da un lato, evidenzia la normatività repressiva del sistema capitalista ma, dall'altro, incarna la possibilità di salvezza: tra questi c'è il rivoluzionario foucaultiano, che affronta la norma dall'utopia, come il Jorge Malabia di Onetti, il Gatsby di Fitzgerald, il Marlow di Conrad, o il narratore anonimo di *Colazione da Tiffany*.
- C. *Diario e fiction*. Questo genere letterario appartiene tradizionalmente alle forme cosiddette non finzionali, sullo stesso piano di altri scritti del sé come le lettere, tanto care a Piglia. Philippe Lejeune nel suo famoso saggio *Il patto autobiografico* (1991) afferma che questo tipo di scrittura è impegnata a dire la verità. Ma la domanda che Piglia si pone e che smaschera lo status labile e fittizio del diario è: verità per chi? Per il nostro autore, la narrazione autobiografica è un laboratorio di scrittura ed è un'altra forma di messa in finzione, come per Paul de Man, Barthes e Derrida, per cui ha attribuito al suo personaggio letterario per eccellenza, Emilio Renzi, la paternità dei suoi testi diaristici, nei quali lo stesso Piglia interviene. Il divenire dell'io in un *altro* è portato dunque al parossismo perché l'uso del diario è

orientato a cancellare dicotomie trite (finzione/realità; vero/falso), seguendo la prerogativa di Šklovskij per cui non si dovrebbero scrivere storie bensì biografie, come abbiamo visto nei tre volumi de *I diari di Emilio Renzi*¹¹.

3. Estetica

Piglia intende l'estetica da un approccio marxista, non idealista, nel suo dire del reale, cioè: nella sua dimensione etica¹². Così come postulava l'avanguardia russa del primo Novecento, il tipo di linguaggio utilizzato, la sintassi, i narratori e i personaggi, nel loro rapporto con la parola e nella struttura stessa della narrazione, hanno un significato politico. Di qui la posizione pigliana contro il normativo (l'univocità, il romanzo totale, il realismo, il senso unico) per valorizzare il frammento, la rottura, la discontinuità come riflesso della vita sociale.

La letteratura non rappresenta il reale, ma è un uso, una produzione politica contro il mercato capitalista e le circolazioni al suo interno: «contro il riflesso, la pratica o contro la rappresentazione, l'uso. Vale a dire, tutto ciò che equivale ad agire e non a contemplare»¹³. In questo, Piglia si separa da Lukács e aderisce a Benjamin: la cosa fondamentale non è rendere leggibile la critica anticapitalista da un'estetica realistica, ma produrre un effetto critico, di pensiero.

D'altra parte, c'è una visione post-strutturalista latente nella sua teoria (autoreferenziale) del testo che racconta il proprio modo di produzione. Quella che Piglia ha definito il «mettere in finzione

¹¹ *Los diarios de Emilio Renzi* di Ricardo Piglia è un'opera, inedita in italiano, in tre volumi: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (Barcelona: Anagrama, 2015); *Los diarios de Emilio Renzi. Los Años Felices* (Barcelona: Anagrama, 2016); *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida* (Barcelona: Anagrama, 2017).

¹² Cfr., J. Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, New York: Continuum, 2012, p. 63.

¹³ J. Ludmer, *op. cit.*, pp. 96-97.

una poetica»¹⁴. A rigor di termini, ci sono tutta una serie di testi di Piglia che rappresentano sé stessi, che «drammatizzano il proprio funzionamento» in nome di una struttura centripeta che ha come conseguenza la «irrisolubilità semantica»¹⁵. O, in parole di Derrida, “l’indecidibilità del significato”. Mi riferisco a racconti come *Il gioielliere*, *Il pianista*, *Un pesce nel ghiaccio* o *Il fotografo dei fiori*, tra gli altri. In ognuno di essi mette in finzione un piano della propria poetica e della propria estetica: il rapporto dello scrittore, marginale, con la società e con il suo mestiere; la costruzione del punto di vista e del doppio attraverso il diario; la simbiosi tra città, memoria e letteratura. In questi testi, come nel resto della sua prosa, le tecniche più utilizzate sono:

A. Il segreto. La tecnica del segreto che Piglia adotta dalla *nouvelle* ha a che fare con la messa in finzione dell’idea lukácsiana che la letteratura può mostrare ciò che il sociale non dice, ciò che lo Stato e il sistema capitalista nascondono. Questo, a sua volta, è in sintonia con l’ideologia basata sul non detto di Macherey e con la funzione della letteratura come narrazione congetturale che rivela, in termini di Althusser, ciò che l’ideologia neoliberista non mostra¹⁶. Piglia utilizza questa risorsa in romanzi e racconti attraverso tre procedure di base: motivazione (che conosce il narratore); causalità (vi sono due storie che obbediscono a due sistemi di causalità differenti); e la narrazione della problematica di ciò che viene detto: «questo, che è un problema di qualsiasi narrazione, Henry James lo trasforma in trama di certe storie, in cui qualcuno affronta un vuoto che cerca di decifrare, o un nucleo segreto che cerca di conoscere e come fanno altri scrittori, ha la capacità di trasformare in

¹⁴ R. Piglia, Ricardo, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016, p. 29.

¹⁵ J. Ludmer, *op. cit.*, p. 237.

¹⁶ Cfr., *ibidem*, p. 98.

aneddoto qualcosa che qualsiasi narratore affronta: dove colloco ciò che non racconto? come faccio a non dire tutto? fino a che punto, in una storia, posso nascondermi?»¹⁷. D'altra parte, c'è un rapporto tra segretezza e potere che rende questa risorsa molto adatta alla trama e alla narrazione del complotto e del poliziesco, che Simmel e Canetti analizzano e che «attraversa la storia dello Stato»¹⁸. Il punto cieco, il vuoto di informazione che non viene mai narrato/raccontato al lettore, presuppone anche un'economia linguistica che annulla l'interpretazione e che fa proliferare la finzione *ad infinitum*. Basti ricordare la trama della quasi totalità dei suoi racconti, o quella dei suoi romanzi: l'archivio di Marcelo Maggi e la motivazione irrisolta della sua vendita in *Respirazione artificiale*; quella di Luca Belladonna in *Notte Bianca*, o quella della morte di Ida in *La via di Ida*, per fare degli esempi.

B. *Il narratore inaffidabile*. Il modo in cui il narratore si rapporta alla storia – il punto di vista – cristallizza l'ideologia letteraria di Piglia. Da un lato, presuppone una strategia estetica (quando si riferisce a narratori inaffidabili e alla difficoltà di costruire il senso/verità) e un tono, come lo chiamava lui; e dall'altro, una politica marxista (quando rappresenta la classe popolare e marginale). Il narratore inaffidabile¹⁹ è il tipo di narratore che i formalisti russi hanno analizzato nelle avanguardie: un “narratore volteriano” con uno sguardo estraneo – il distanziamento brechtiano – che dimostra che nulla è naturale, che tutto è una convenzione, per questo viene esposto il mezzo materiale dell'atto di narrare: il procedimento e le tecniche

¹⁷ Cfr., R. Piglia, *Teoría de la prosa*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019, p. 55.

¹⁸ R. Piglia, *La forma inicial*, cit., p. 217.

¹⁹ Questa categoria venne utilizzata da Wayne Booth nel 1961 per spiegare la finzione di Henry James.

narrative²⁰. Ciononostante, il suo precursore e più grande coltivatore è stato Henry James, che mette in scena un narratore di cui non ci si può fidare, che mostra e non racconta²¹. In ciò risiede l'illeggibilità dei testi di Piglia: gioca con l'orizzonte di aspettative del lettore, come James, e cambia i codici per non occludere l'interpretazione. Allo stesso modo, la presenza di questi narratori funge da asse moltiplicatore delle storie che circolano nei racconti di Piglia, che lui dice di prendere da Faulkner, e che provengono invece da Onetti, sebbene l'uruguayano lo riprenda a sua volta da Faulkner e non da James. Poiché colui che racconta è colui che guarda, colui che non ha esperienza, colui che fa finzione speculando sulla storia di un altro²².

C. *Il soggetto scisso*. Così come il testo prolifera e l'unità dell'opera è impossibile, così come lo è quella tra significante e significato, il soggetto si scinde tra desiderio e legge²³. L'allusione a questa categoria lacaniana non è banale: non esiste un soggetto pieno, senza contraddizioni, cosciente, razionale nella società contemporanea. Di qui i personaggi di Piglia oscillano tra il mostrare e il non mostrare, tra l'esserci e il non esserci, l'essere e il non essere, la ragione e la follia. Ciò si traduce nella critica al positivismo, alla causalità, all'interpretazione, al testo come rappresentazione e comunicazione. La verità sta nella scissione, nella sovversione, nella follia, nel "non detto" – altra categoria lacaniana – che porta alla rivoluzione, propria dell'avanguardia. Solo dal margine si può dire la

²⁰ Cfr., J. Ludmer, *op. cit.*, p. 169.

²¹ Cfr., R. Piglia, *Teoría de la prosa*, cit., pp. 66-67.

²² Cfr., M. Kohan, *Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal*, in «Landa», 5, 2017: pp. 269-279. Si veda in particolare p. 269.

²³ Cfr., J. Ludmer, *op. cit.*, p. 124.

verità, è in quello spazio che si trova il significato. Non dimentichiamo che per Derrida i bambini, i pazzi e i profeti sono quelli che dicono la verità – del sistema che li emargina –, come in Foucault il pazzo è il rivoluzionario. Gli esempi in Piglia sono molteplici: *La loca y el relato del crimen*, *El joyero*, Luca, Osorio, Munk, eccetera, perché l'alterità – lo strano e l'estraneo – attraversa tutta la sua produzione narrativa: «una delle massime manifestazioni dell'Alterità, la follia [...] diventa un elemento positivo, che permette di esprimere ciò che il potere cerca di far tacere in ogni momento storico»²⁴. D'altra parte, abbiamo Renzi, un personaggio che a sua volta appare come un soggetto scisso, come l'estremo dell'alterità pigliana, che racconta ciò che è personale come se fosse a lui estraneo²⁵. Piglia sembra sottoscrivere l'idea di Arlt e di Onetti secondo cui «viviamo tutti in un mondo diviso, dove da una parte c'è la vita quotidiana e, dall'altra, c'è un'avventura possibile che sta da qualche altra parte. Il mondo scisso è lo spazio a partire dal quale si costruisce la letteratura»²⁶. Basti pensare ai viaggi di Renzi a La Plata, Torino, nelle campagne o a Princeton, motivati nella maggior parte dei casi dalla scissione – o ossessione – di una storia d'amore.

In definitiva: che cosa nominiamo quando nominiamo Ricardo Piglia? La mia ipotesi conclusiva è che l'impatto di Piglia sul campo letterario argentino sia stato più come lettore di Borges e della tradizione nazionale che come scrittore; cosa che non succede nell'arena internazionale, dove la sua narrativa ha un maggiore peso. Comunque sia, tanto la narrativa di Ricardo Piglia quanto la sua critica funzionano come un laboratorio di ipotesi,

²⁴ J. Bracamonte, *Treinta años después, Blanco nocturno: otredades, experimentación y relato*, in J. C. Romero, *op. cit.*, p. 155.

²⁵ Cfr., M. Kohan, *op. cit.*, p. 264.

²⁶ R. Piglia, *Teoría de la prosa*, cit., p. 135.

Ana Gallego Cuiñas

strategie e tecniche che offrono risposte radicalmente attuali alla discussione sulla letteratura e sulla società. Questo doppio effetto, nel campo della creazione e nel campo del pensiero critico, è ciò che lo ha eretto a uno degli scrittori più rilevanti della propria generazione e della letteratura in lingua spagnola della seconda metà del XX secolo.