

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).

MARCELLA SOLINAS

*Strategie per l'ammutinamento nel linguaggio filmico di
Alberto Laiseca*

Introduzione

Nel proverbiale *Che cos'è un autore?* (1969) Michel Foucault ricorda che un «nome d'autore non è semplicemente un elemento di un discorso; esso svolge in rapporto ai discorsi un certo ruolo: stabilisce una funzione classificatoria»¹, mette in relazione i testi tra loro e caratterizza un certo modo di essere del discorso. Sebbene Foucault si riferisse alla produzione di un autore e non alla sua “immagine” personale, il suo pensiero si adatta molto bene alla figura di Laiseca. L'autore argentino usa la sua imponente fisicità e l'esposizione mediatica come mezzo per plasmare un'identità letteraria sui generis, sfidare le convenzioni stabilite e porsi come sineddoche dell'ammutinamento linguistico, elemento centrale nella sua produzione artistica.

L'intricato dialogo tra Laiseca e i fratelli Duprat

Alberto Laiseca, scrittore argentino (1941-2016) nato a Rosario e cresciuto nella provincia di Córdoba, è autore di una ventina di pubblicazioni, tra cui diverse raccolte di racconti, il saggio narrativo *Per favore, plagiatemi!* (1991)², un volume di poesie e vari romanzi.

¹ M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano: Feltrinelli, 1994, p. 8.

² L'opera è stata recentemente pubblicata in italiano (2023) dai tipi di Wojtek nella traduzione di Loris Tassi che ha curato anche le traduzioni di *Grazie*

Tra i suoi titoli più citati, occorre menzionare: il giallo *È il tuo turno* (1976), in cui opera una costante parodia dei generi letterari; la raccolta di racconti *Uccidendo nani a bastonate* (1982) che (secondo la leggenda) provocò l'indignazione di Jorge Luis Borges³ a causa del gerundio nel titolo; il delirante *Avventure di un romanziere atonale*⁴ (1982), incentrato sulla figura di uno scrittore estremamente infelice. Quest'ultimo è stato considerato da molti critici una sorta di prologo (ma non solo) alla sua opera monumentale, *Los Sorias* – romanzo di 1345 pagine, scritte tra il 1972 e il 1982 e pubblicate sedici anni dopo, nel 1998 –, che ha spinto scrittori affermati come Piglia a definirlo «lo scrittore del miglior romanzo (e del più lungo) che sia stato scritto in Argentina dopo *I sette pazzi*»⁵; e César Aira come «uno degli inventori della letteratura, unico e imprevedibile, con cui tutto finisce e ricomincia»⁶.

Secondo gli studiosi Pedro Arturo Gómez e José Agustín Conde De Boeck, con la consacrazione conferitagli da Piglia e Aira, «l'opera dell'argentino viene canonizzata da due forze di segno

Chánchubelo (Wojtek, 2022) e le versioni di *Avventure di un romanziere atonale* (2013), *Uccidendo nani a bastonate* (2017), *È il tuo turno* (2017), tutti e tre pubblicati da Edizioni Arcoiris nella collana *Gli Eccentrici*.

³ Cfr. D. Huergo, *Laiseca, el hermano delirante de Borges. En la selva de los gerundios*, in *RADAR Libros (Página/12)*, Buenos Aires, 12/06/2011:4.

⁴ Nella versione argentina, il prologo all'opera è di Rodolfo Fogwill. «Nei primi anni Ottanta Laiseca arriva a proporre la dismisura tematica e la spontaneità nel linguaggio narrativo. Non c'è nulla di impostato, perché non scrive con la lingua parlata - quel magistrale artificio del grado zero del dire - ma con la lingua naturale della letteratura, che, nella parodia, rimanda permanentemente all'epica e alle origini del romanzo. L'opera di Laiseca ha definito una fauna indimenticabile di maghi, politici, cospiratori, scrittori, santi, vagabondi, pervertiti e inventori, tutti rimasti nella nostra letteratura, a perseguire i propri ideali di perfezione e le loro diverse tragedie». (Trad. mia) A. Laiseca, *Aventuras de un novelista atonal*, Buenos Aires: Sudamericana, 1982, p. 6.

⁵ R. Piglia, *La civilización Laiseca*, in A. Laiseca, *Los Sorias*, Buenos Aires: Gargola, 2004, p. 5 (Trad. mia).

⁶ C. Aira, *El milagro de Alberto Laiseca*, in *Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 20/05/2011.

opposto nella recente tradizione letteraria argentina, assumendo, in un certo senso, un valore di sintesi nel campo letterario»⁷.

Tuttavia, nonostante i grandi consensi, solo a partire dall'inizio del Duemila Laiseca è diventato un autore famoso, non solo per la critica più attenta ma anche per il grande pubblico. Ciò è dovuto, da un lato, all'appartenenza della sua opera a generi "marginali", come il poliziesco noir, l'horror, la fantascienza, il fumetto underground; dall'altro, al carattere delirante delle sue interviste, alla sua ironica megalomania e alla messa in scena della propria immagine fisica. L'ostensione di sé è in gran parte dovuta alla partecipazioni di Laiseca al programma televisivo *Cuentos de terror* sulla rete I-SAT, dal 2002 al 2005, dove ha agito come istrionico narratore del genere horror di autori quali Quiroga, Stephen King, Clemente Palma, Cortázar e Lovecraft, tra gli altri.

A proposito del suo ruolo in questo programma televisivo, Elbio Petroselli ha scritto che le storie narrate da Laiseca non sono necessariamente storie dell'orrore, ma è Laiseca a renderle tali. «Sono cinque minuti in cui questo scrittore recita, alla maniera dei vecchi cantastorie tribali intorno al fuoco. Ma i tempi sono cambiati, e ora le tradizioni orali sono diventate televisive»⁸. Questo fecondo rapporto tra letteratura, autore e mass media è centrale nella relazione tra Laiseca e i fratelli Andrés e Gastón Duprát e Mariano Cohn. Del resto, al di là del rapporto nei film qui oggetto

⁷ «[I]l canone Aira, che tende a trasgredire la tradizione, e il canone Piglia, che ricostruisce e rivitalizza la tradizione; il primo erede dei valori di sovversione e disintegrazione di *Líberal* e *Babel*, il secondo alfiere dell'alta cultura letteraria, che integra più che disperdere le ipocrisie e le miserie del mondo dell'arte, dal mercantilismo delle gallerie d'arte, alla produzione accademica dell'esegesi e del giudizio dei critici fino agli studenti e ai dilettanti dell' "ambiente"» (P.A. Gómez, J.A. Conde De Boeck, *Canonización y actitud de culto. La presencia de Alberto Laiseca* in M. Cohn, G. Duprat, *El artista* (2008), Imagofagia, n. 7, 2013: 7 (Trad. mia).

⁸ E. Petroselli, *Televisión, literatura y terror en Buenos Aires desde Buenos Aires, Argentina para Ariadna-RC*, in < <http://www.ariadna-rc.com/numero22/critica08.html> > (Trad. mia).

di analisi, la transmedialità è l'emblema di una collaborazione artistica⁹.

Laiseca crea una sorta di simbiosi tra la sua presenza fisica caratterizzata da “smodatezza” ed “eccentricità” e il suo lavoro che funge da “ipersegnale”, offrendosi al lettore e allo spettatore con i suoi segni e diventando egli stesso la sua opera¹⁰.

L'esposizione mediatica ha permesso a Laiseca un certo riscatto personale dopo lunghi anni di invisibilità durante i quali lo scrittore ha vissuto nella penuria, ai margini e nell'indifferenza di prestigiose case editrici o del grande pubblico¹¹. Il fertile rapporto con il mondo dei media si sposta dalla televisione al cinema con la sua partecipazione come attore al film *L'Artista* (2008) realizzato dai registi Mariano Cohn e Gastón Duprat, con una sceneggiatura scritta dal fratello di Duprat, Andrés. Il film, il primo lungometraggio dei tre, ha ricevuto diversi riconoscimenti¹².

Grazie a quest'opera, Laiseca e i fratelli Duprat e Mariano Cohn hanno vissuto un periodo di successo che per lo scrittore argentino si è concluso con la morte nel dicembre 2016. Mentre, nel 2009, il duo Duprat e Cohn realizzano il film *El hombre de al lado*

⁹ Bisogna sottolineare che Laiseca era già apparso sugli schermi come attore in un film francese, *Lucky Luke* (2009), diretto da James Huth, in cui Laiseca interpreta Dick Digger, un amico di Lucky Luke.

¹⁰ Cfr., C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Milano: Feltrinelli, 1999, p. 15.

¹¹ J. Dario racconta che «Laiseca andava nelle pizzerie di Corrientes e chiedeva il cartone su cui servivano la pizza, perché era lì che scriveva, non aveva soldi nemmeno per i quaderni, lo vedevamo e gli regalavamo le penne... il manoscritto de Los Soria era un gigantesco fascio di fogli diversi legati con un filo di sisal, che se lo stringevi gocciolava di olio... Una volta con Ricardo Ragendorfer gli chiedemmo: “Lai, perché non lo accorci un po' in modo che qualche casa editrice lo accetti? Si alzò furioso e ci gridò ‘mercenari, siete dei mercenari come tutti gli altri!’» (cfr. <
<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/345/29>
>).

¹² In particolare: Tucumán Cine 2009, 1° Premio; Festival del Cinema di Pinamar, Premio Balance de Plata; Festival di Toulouse, Premio del pubblico; Mostra Cinema di Lleida, Premio Opera Prima.

(in italiano, *L'uomo della porta accanto*), storia del conflitto tra un rinomato architetto argentino e il suo vicino di casa, un venditore di auto usate, per la costruzione di una finestra nel muro divisorio tra l'appartamento del secondo e il cortile del primo, che vive nell'unica casa progettata da Le Corbusier in Sud America. Oltre a *Querida: voy a comprar cigarillos y vuelvo* (2010) *Cara, vado a comprare le sigarette e torno*), il successo internazionale e di massa arriva con il film *Il cittadino illustre* (2016), dove il ruolo transmediale con la letteratura irrompe perentoriamente nella narrazione¹³. Il film racconta infatti le avventure – dapprima comiche e poi, quasi senza transizione, tragiche – di Daniel Mantovani, argentino, premio Nobel per la letteratura che, dopo aver ricevuto il prestigioso riconoscimento, è invitato a Salas, lo sperduto paesino della Pampa in cui è cresciuto, per la sua investitura a cittadino illustre. Per i lettori di Laiseca non è difficile intravedere più di un'analogia con Camilo Aldao, il paesino in cui lo scrittore ha trascorso l'infanzia. Il rapporto tra letteratura, consumismo, successo e ruolo sociale è evidente. Come nelle opere di Laiseca, anche nel film *Il cittadino illustre*, nonostante il successo, la letteratura è sempre destinata al fallimento; l'autore si configura come un soggetto sociale contraddittorio, distante da quel mondo impegnato che egli stesso crea. Infatti, le due storie che *Il cittadino illustre* racconta sono quella dello scrittore come “uomo pubblico” da un lato e quella della sua vita privata dall'altro. È la narrazione dettagliata di quest'ultima a dare allo scrittore la sua vera dimensione e a trasformare il monologo comico in una tragedia assurda.

Nel 2018 arriva, infine, il primo film di Gastón Duprát senza Mariano Cohn. Si tratta di *Il mio capolavoro*, dove il rapporto tra autorialità, mercato e impegno sociale è ancora una volta centrale. A questo punto, possiamo affermare che l'intera produzione

¹³ Il film ha vinto importanti premi come *El Goya* per il miglior film latinoamericano (2017), la Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile (2017) e ha ricevuto anche una candidatura per il Leone d'Oro a Venezia (2017).

audiovisiva di Duprát non dipenda solo dalla transmedialità del personaggio Alberto Laiseca, ma anche dall'intera costruzione di una visione estetica del mondo basata sull'insegnamento – o sull'influenza – dell'autore argentino. Sia i film che il programma televisivo (e in una certa misura anche alcuni documentari come *Todo sobre el asado* (2016), fanno del cinismo, dell'istrionismo e dei temi di Laiseca una formula di base nello sviluppo delle storie di Duprát e Cohn. Tuttavia, sottolineiamo che le ambientazioni caustiche di Laiseca sono sfumate nella produzione cinematografica dei due; il mondo biopolitico e la distruzione dei corpi da parte del potere sovrano (o delle diverse forme di dominazione, da quella patriarcale a quella politico-militare) che si può vedere in molte opere di Laiseca, in particolare nella raccolta *En sueños he llorado* (2001), non appare con la stessa truculenza nei film qui analizzati. Ma la costruzione dell'umorismo si ripete, poiché, sia in letteratura che sullo schermo, la risata è sempre accompagnata dall'esibizione di una profonda contraddizione nella propria esistenza e, quindi, di una dolorosa consapevolezza.

Un'altra costante tematica sia nei film di Duprát che nella letteratura di Alberto Laiseca è la “finzionalizzazione” della creazione, il suo ruolo nella circolazione del denaro, la fugacità del successo o la possibilità reale di essere “persone corrette” (parafrasando Roberto Arlt)¹⁴. Questi aspetti, in un certo senso sociologici, della creazione artistica, costruiscono una fenditura nella continuità tra narrazione pubblica e privata e rimandano a un'elaborazione teorica e artistica ben radicata nella storia letteraria del Río de la Plata. È quindi importante definire il posto della letteratura di Laiseca nella tradizione argentina e nel panorama attuale.

¹⁴ Cfr., R. Arlt, *Las aguafuertes porteñas*, Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1981, p. 172.

Il concetto elaborato nel 2018 da Luis Gusmán di *letteratura ammutinata* entra in gioco proprio per offrire un incasellamento teorico – nel panorama della letteratura argentina della seconda metà del Novecento e dei primi vent’anni del XXI secolo – del ruolo di Alberto Laiseca, del contesto letterario di appartenenza (dal quale Laiseca si defila) e della costruzione di un immaginario sulla tradizione. Secondo Gusmán, emblematico autore dello stesso mondo irriverente e marginale di Laiseca (basti pensare al suo libro d’esordio *El frasquito*, del 1973¹⁵), l’ammutinamento risponde all’esigenza di riformulare il discorso letterario e si serve di alcuni elementi formali, se vogliamo tipici dei processi di rinnovamento delle isotopie artistiche: «La letteratura ammutinata grazie alla sua condizione deittica va riformulata ogni volta, e proviene sempre da un’altra scena. [...] Influenzato dall’estetica di Leonida Lamborghini, potrei dire: dislocare. Date queste condizioni, allora è possibile che in ogni lettura e in ogni lettore ci sia un incontro o uno scontro da cui nasce la letteratura ammutinata»¹⁶. Il dislocamento proposto da Lamborghini ci offre qui una serie di opzioni atte a situare la lettura critica in una impalcatura teorica ben definita legata ai processi di ampliamento e distorsione del senso possibili attraverso la traduzione transmediale. Innanzitutto, consente un diverso posizionamento della letteratura di Laiseca all’interno di un processo laterale e sfuggente di risemantizzazione delle lettere argentine; in secondo luogo, ridefinisce il ruolo dell’autore attraverso una serie di coordinate legate alla tradizione e alla cosiddetta postmodernità. Infine, permette di individuare le ragioni – ovvero le logiche – dei processi di transmedialità.

Quindi, lo spostamento dall’autore foucaultiano inteso come serie di discorsività alla figura biologicamente centrata dell’autore

¹⁵ Cfr., L. Gusmán, *Il gemello*, trad. it. di L. Tassi, Salerno: Arcoiris, 2021.

¹⁶ L. Gusmán, *La literatura amotinada*, Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 2018, p. 16.

non è più una modalità accessoria per introdurre un soggetto, ma un dispositivo concreto di spostamento ammutinante delle strutture letterarie. Laiseca agisce, dunque, come portatore di significato nel momento in cui riscrive la tradizione dell'horror argentino e internazionale scegliendo come luogo di enunciazione uno studio televisivo, quando la sua biografia entra perentoriamente nell'organizzazione degli elementi narrativi, come nel caso di *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo* e persino quando supporta in veste di personaggio pubblico il processo di circolazione della letteratura nell'impero delle merci. Il caso de *L'artista* è centrale per spiegare quest'ultimo aspetto.

Dal racconto al film e ritorno

Il film *L'artista* racconta la storia di un giovane infermiere che passa dall'assistenza agli anziani in una casa di riposo a diventare il nuovo pittore di successo della scena artistica di Buenos Aires. Il giovane si prende cura di un anziano di nome Romano, interpretato da Laiseca, che non parla (dice solo *pucho/cicca*) ed è su una sedia a rotelle. L'anziano disegna e l'infermiere decide di presentare le sue opere come proprie in una galleria. Da quel momento entrerà in contatto con il mondo dell'arte, con tutti i suoi molti difetti e le sue poche virtù, e diventerà una figura riconosciuta.

Il film, una commedia amara, solleva diversi interrogativi sul complesso sistema dell'arte contemporanea, proponendo un dualismo tra chi realizza le opere e chi, ponendosi come mediatore, le inserisce nel circuito "commerciale". In questo modo, il film mette in discussione la capacità del critico di discernere cosa sia arte e cosa no. Non sorprende, e anche in questo caso torniamo al rapporto testo-immagine, e più precisamente ai dispositivi che intrecciano la letteratura con i mass-media, che i registi abbiano optato per la presenza di Laiseca nella pellicola. Grazie alla "fama" e al culto personale che da anni si è costruito intorno alla sua figura

“eccentrica”¹⁷, emblema di una sorta di anti-canone della letteratura argentina attuale, l’uso della sua dimensione iconica, del “segno” Laiseca, formula già un giudizio di valore. Esso agisce «come rovescio dello snobismo istituzionale rappresentato nel film: Laiseca (l’artista folle e silenzioso) è il segno dell’autenticità intellettuale in opposizione ai tratti parodici dei vari settori dell’arte»¹⁸, e funge così da riferimento ostensivo extradiegetico. Inoltre, la complessa questione del rapporto tra autorialità e opera d’arte (o letteraria) è un tema che occupa un posto rilevante nella letteratura argentina. È un’eredità sia borgesiana che arltiana che Laiseca riproduce nella narrativa – si pensi ad *Avventure di un romanziere atonale* e a *Los Sorias*, ma anche nel saggio *Per favore, ¡Plagiatemi!* (1991). Tali costruzioni metaletterarie istituiscono il legame essenziale tra un autore così eccentrico e i nuovi detentori del canone letterario argentino, in particolare il già citato César Aira e (soprattutto) Ricardo Piglia. Quest’ultimo dedica il racconto omonimo della sua raccolta *Nombre falso* (1975) alla “finzionalizzazione” del ruolo dell’autore come soggetto sociale nella creazione letteraria e/o al plagio nei termini della sua inevitabile presenza nel mondo delle lettere.

L’autorialità è una mera circostanza, come ne *L’Artista*, e il rapporto di Laiseca con l’opera d’arte non è diretto, ma subisce varie deviazioni e legami imprevedibili.

Per quanto riguarda le connessioni tra letteratura e mass-media, queste diventano più interessanti quando si passa alla trasposizione (termine poco amato da Eco¹⁹) del film nel romanzo, adattamento realizzato nel 2010 dallo stesso Laiseca²⁰. Nella

¹⁷ Un esempio emblematico è il documentario che Eduardo Montes-Bradley ha dedicato allo scrittore argentino: *Alberto Laiseca. Deliciosas perversiones polimorfos*, Argentina: PFG, 2007.

¹⁸ P. Gómez e Conde De Boeck, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Cfr., U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003, p. 324.

²⁰ Cfr., A. Laiseca, *El artista*, Barcellona: Anagrama, 2001.

pellicola, il ruolo dello scrittore argentino, per quanto denso e arrogante, può essere definito piuttosto passivo. Infatti, non partecipa attivamente né alla scrittura né alla realizzazione del lungometraggio: la sua presenza funziona più come richiamo mediatico, è un oggetto nelle mani dei registi. Ma è un oggetto carico del segno ben connotato di “Laiseca”. Ed è grazie alla “finzionalizzazione” che Laiseca recupera pienamente la sua voce, attraverso il personaggio che interpreta nel film, che lì non parla.

Se per Ejzenstein trasporre un testo letterario significa saper tradurre le parole in immagini²¹, qui Laiseca compie l'operazione inversa e dà parole a immagini originariamente mute. Da un punto di vista narratologico, assistiamo a un radicale cambio di prospettiva. Nella versione cinematografica il punto di vista è quello dell'infermiere mentre nel romanzo al narratore onnisciente si aggiunge il punto di vista di Romano che, come nel film, non parla, ma grazie alla scrittura ci fa conoscere i suoi pensieri, recuperando una delle caratteristiche classicamente più difficili da rappresentare sullo schermo.

Come sottolinea Manzoli, il vocabolario del cinema possiede una referenzialità che non appartiene a nessuna lingua scritta e parlata, e questa referenzialità non significa né trasparenza né interpretazione univoca²². Gli elementi connotativi e quindi espressivi del film sono riconoscibili dallo spettatore grazie all'inquadratura e alla mimica del personaggio interpretato da Laiseca. Questo, però, dà adito a numerose letture, ed è proprio sulle possibili esegesi che Laiseca interviene nel romanzo. L'interesse dell'autore è rivolto a quegli spazi cognitivi lasciati vuoti dal “mutismo” del suo personaggio nel film che lui riempie rivendicando il “segno di Laiseca”. Così, mentre il film ironizza sul mondo dell'arte e mette in evidenza le idiosincrasie di

²¹ Cfr., S. Ejzenstein, *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol*, Venezia: Marsilio, 1993, pp. 99-120.

²² Cfr., G. Manzoli, *Cinema e Letteratura*, Roma: Carocci, 2010, p. 32.

quell'ambiente, nel romanzo *Laiseca* pone l'accento sulla psicologia dei due personaggi principali: l'infermiere Jorge e Romano, cioè lui stesso.

Se nel film c'era un'identificazione fisica e rappresentativa del personaggio con l'attore *Laiseca* (l'artista puro), nel romanzo emerge un'identificazione letteraria tra il personaggio e l'autore *Laiseca*, poiché sia il narratore che il protagonista diventano esseri *laisecani*. Quindi, assistiamo a un'assimilazione e un'appropriazione intersemiotica del film vista dalla prospettiva letteraria originale dello scrittore di Rosario.

Sia *Piglia* che *Laiseca* si inseriscono nel concetto di ammutinamento letterario nel momento in cui sovvertono il rapporto canonico tra autore e opera ed esibiscono la circostanza magica della trasformazione dell'arte in merce e dell'autore nella persona giuridica in grado di iniettare plusvalore alla circolazione dell'opera d'arte. Mentre *Gusmán* si concentra sulla relazione che *Piglia* istituisce tra autore e inventore basandosi sull'opera di Arlt, non menziona la profonda connessione che l'inventore ha con la magia del denaro. Questo legame si manifesta nella produzione moderna che sfugge alle logiche della produzione industriale per diventare epifenomeno della modernità. L'inventore diventa un oggetto capace di determinare dalla sua apparente unicità, e non nella sua riproducibilità, un potenziale economico praticamente infinito²³. Il povero vecchietto costretto al mutismo e all'occultamento sociale è il dispositivo magico, assente dal mercato, che fa dell'opera d'arte una sorta di Eldorado, un mito della ricchezza abbagliante. Ecco che l'autore risulta totalmente inoperante rispetto al concetto pubblico di opera d'arte e serve solo a creare una scissione definitiva, ammutinante, tra il creatore e l'opera.

Aggiungiamo che, quando *Gusmán* elenca i processi di ammutinamento letterario di *Lamborghini*, *Libertella* e *Piglia*, non

²³ L. *Gusmán*, *La literatura amotinada*, cit., p. 69.

esplicita l'elemento formale che forse li include tutti, lo *straniamento*. La presenza di Laiseca nei panni di Romano produce un doppio fenomeno straniante: da un lato, introduce l'identità del Laiseca reale nella funzione della storia, dall'altro sublima il suo rapporto con l'arte e celebra l'ostinata esclusione dello scrittore di Rosario dal compromesso con il mercato e con le leggi dell'editoria.

Ed è qui che compaiono tutte le ossessioni e i temi cari al Laiseca romanziere: il "realismo delirante" accompagnato dalle sue massime, le riflessioni sul potere, la sottomissione sessuale, il mostro, la letteratura popolare, i riferimenti al mondo egiziano, all'Unione Sovietica o al Vietnam, tutti temi assenti nel film e che Laiseca rivendica e ripropone nella sua versione, appropriandosi della trama de *L'artista* per parlare del proprio universo letterario.

E la commedia amara del film diventa nel romanzo "commedia brutale", parafrasando ancora Piglia, che definisce così l'opera dell'argentino²⁴. In questa considerazione possiamo trovare un altro punto di contatto tra Laiseca e Piglia. Nella "finzionalizzazione" della vita di Kafka, in *Respirazione artificiale* (1980) troviamo alcune ipotesi sulla capacità dell'autore boemo di raccontare l'orrore. Secondo Tardewski (Witold Gombrowicz?), Hitler e Kafka si sarebbero incontrati a Praga e conosciuti in un caffè, dove Hitler avrebbe raccontato all'autore della *Metamorfosi* i suoi progetti politici: «Lei ha letto *Il processo*, mi dice Tardewski. Kafka seppe vedere fin nei particolari più minuti come si accumulava l'orrore. Quel romanzo presenta in maniera allucinante il modello classico dello Stato trasformato in strumento di terrore»²⁵. Una visione cospiratoria e annichilente dello Stato accomuna Piglia e Laiseca. Piglia assembla un'idea di potere come apparato simbolico adatto a costruire cospirazioni. In Laiseca il potere è quasi premoderno: fa della punizione, pubblica o privata, sessuale o carceraria, necrofila o psicologica,

²⁴ Cfr., R. Piglia, *La civilización Laiseca*, cit., p. 7.

²⁵ R. Piglia, *Respirazione artificiale*, Roma: Sur, 2012, p. 250.

la linea di condotta fondamentale. Il problema di Laiseca è scoprire in quale punto della storia emerge la punizione e per quali ragioni. In questo senso, la punizione rappresenterebbe la storia evidente, mentre il personaggio nella sua vita quotidiana nasconde dietro alla routine o al suo ruolo sociale le ragioni stesse della punizione. La rottura dell'equilibrio iniziale (che è l'inizio di una storia) è in Laiseca la deviazione dell'ordinario verso la narrazione della punizione. Se seguiamo le riflessioni di Piglia su Kafka, troveremo una (possibile) chiave di lettura del mondo di Laiseca. Nel saggio "Tesis sobre un cuento", contenuto nella raccolta *Formas breves* (1986), Piglia scrive che «un racconto racconta sempre due storie»²⁶ e che in Kafka questa combinazione è particolare: «Kafka racconta con chiarezza e semplicità la storia segreta, e narra invece la storia visibile con discrezione e cautela, fino a convertirla in una cosa enigmatica e oscura. Questa stessa inversione fonda ciò che si dice kafkiano»²⁷. La stessa inversione, ma attraverso l'attivazione dell'umorismo, è possibile ritrovarla in molte opere di Laiseca, come *Querida: voy a comprar cigarrillos y vuelvo*.

In questo secondo lavoro, il rapporto tra i registi e Laiseca diventa più dinamico, poiché Laiseca interviene attivamente nella sceneggiatura basata sul suo racconto omonimo e ne scrive un altro, *La muerte del padre*, che, come lui stesso afferma, «è uno dei miei contributi alla sceneggiatura del film basato sul mio racconto *Querida*.... La morte del padre non è una mia idea. Ma questo frammento mi è piaciuto così tanto che lo pubblico in *Cuentos completos* con l'autorizzazione di G. e A. Duprat e Mariano Cohn. Li ringrazio»²⁸.

²⁶ R. Piglia, *Formas breves*, Barcellona: Anagrama, 2001, p. 105. Trad. it. di A. Zucchi in < <https://www.osservatoriocattedrale.com/riflessioni-in/2017/7/27/tesi-sul-racconto-di-ricardo-piglia> >.

²⁷ *Ibidem*, p. 109.

²⁸ A. Laiseca, *La muerte del padre*, in *Cuentos completos*, Buenos Aires: Simurg, 2011, p. 579 (Trad. mia).

Il lungometraggio racconta la storia di un vecchio, originario di Olavarría, «dove le mosche sono fastidiose perché si annoiano»²⁹, con una vita mediocre. Un giorno incontra uno strano uomo, presumibilmente il diavolo, che gli propone di rivivere dieci anni della sua vita in cambio di un milione di dollari, che nella sua esistenza reale gli richiederà non più di cinque minuti, giusto il tempo di andare al chiosco a comprare le sigarette e tornare indietro.

Si tratta di una commedia fantastica e, come nella storia originale, l'elemento fantastico irrompe nella vita di tutti i giorni senza che nessuno si sorprenda o si interroghi sulla sua presenza, né i protagonisti né i narratori, dando vita all'assurdità tipica dell'opera di Laiseca, che lui stesso classifica come realismo delirante.

Il film, che amplia e modifica il racconto originale, analizza la mediocrità e la meschinità umana, mostrandoci la mentalità vuota di un uomo che crede di meritare molto di più di quello che la vita gli ha dato.

Questo lungometraggio inizia con una voce fuori campo intenta a commentare le immagini che via via appaiono sullo schermo, ponendo domande retoriche alle quali la voce risponde alludendo a eventi che lo spettatore vedrà in seguito. Il tono è ironico e anticipa l'umorismo corrosivo e parodico che percorre tutto il film. Lo spettatore non sa a chi appartenga la voce. Solo dopo quattro minuti e mezzo inizia la sigla, che inquadra un'enorme biblioteca, e alla fine, seduto a un tavolo da lavoro, appare in primo piano un uomo, naturalmente Laiseca, che, fumando una sigaretta, si presenta e dichiara che il film è basato su un suo racconto. Tra le nuvole di fumo della sua sigaretta, lo scrittore continua a raccontare la storia e dobbiamo aspettare fino

²⁹ M. Cohn, G. Duprat, *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, Argentina, 2010, min. 6, 48.

al minuto sette e trenta per sentire il primo discorso cinematografico diretto, cioè la prima frase pronunciata da uno degli attori. Con *Querida*, dunque, assistiamo all'irruzione fisica della letteratura e dello scrittore nel cinema di finzione.

Laiseca, nel ruolo di se stesso, diventa narratore e portavoce della propria narrazione, una narrazione grottesca, assurda, in cui, a differenza del racconto, dove c'è un narratore onnisciente che non commenta quasi mai gli eventi, interviene con annotazioni acide, sbeffeggiando il protagonista e i suoi fallimenti con quella risata definita da Piglia «elemento chiave della mitologia del pericolo»³⁰ capace di trasformare il terrore in uno scherzo sinistro. Diventa quindi centrale il *desvío* in questa narrazione di secondo grado in cui la letteratura è chiamata a commentarsi e a commentare la riscrittura di se stessa. Se l'ammutinamento è, in Gusmán, un modo di rivedere la tradizione attraverso la riscrittura e la postmodernità – processo centrale in Lamborghini –, *Querida*... offre un panorama esaustivo di questo processo. Lo scrittore irrompe in una versione della sua opera per riscriverla “in diretta”, mentre questa procede e si sviluppa.

La presenza di Laiseca sullo schermo non si limita, come sembrerebbe evidente, a indirizzare l'interpretazione dell'opera. Da un certo punto di vista, gioca con la possibilità di una conciliazione assolutoria con la narrazione – Ernesto, il protagonista, è colpevole della sua stessa arroganza –, dall'altro impone una riflessione, anche in questo caso, sul rapporto tra arte e creazione.

Laiseca – e i registi – non utilizzano la mediazione di una cifra stilistica come il discorso indiretto libero, ampiamente sfruttato nel cinema (Pasolini ne è forse l'esempio più eclatante³¹), per adattare i testi letterari alle proprie esigenze e mimare in qualche modo la figura del narratore, ma esprimono direttamente se stessi e le proprie idee, intervenendo nella storia in diverse occasioni.

³⁰ R. Piglia, *La civilización Laiseca*, cit., p. 6.

³¹ Cfr., G. Manzoli, *op. cit.*, p. 50 e ss.

La “lettura strategica” di Laiseca, la sua visione del mondo, che ne *L’artista* l’autore ha evidenziato scrivendo un romanzo quasi a completamento del film, qui appare nello stesso medium; laddove la sua vita è la sua opera (basti vedere le numerose interviste o il documentario *Deliciosas perversiones polimorfas* (2007) di cui è protagonista), la sua opera si auto-riflette e rimanda a se stessa. Registrare la propria vita significa quindi filmare frasi fossilizzate presenti nei suoi lavori, in modo che diventino una sorta di “iperfinzione” in cui, come suggerisce Bergara, Laiseca opera e funziona come una iper-rappresentazione romanzata³².

In un’intervista con Graciela Speranza, l’autore di *Los Sorias* afferma:

Un mio amico scrittore insiste sul fatto che la letteratura non serva più a nulla, che siamo stati completamente superati dal cinema, dai media audiovisivi, e che l’unica cosa che ci resta da fare è una sorta di epica del linguaggio. Non voglio che il mio amico abbia ragione e continuerò fino alla fine dei tempi a insistere sull’efficacia della letteratura, a lottare per il trionfo della forza di volontà³³.

Conclusioni

Come sottolinea Piglia, il mondo letterario di Laiseca si allontana, dunque, dagli orizzonti tipici della letteratura argentina e crea un ammutinamento che utilizza il cinema e la televisione come mezzo di distorsione, di depistaggio delle forme tradizionali e delle modalità consolidate di lettura. In tal modo dimostra la possibilità di estrarre l’arte dal suo ambito di sacralità, dalla solidità della tradizione culturale che la incornicia, per inserirla nel circuito delle merci. Un ammutinamento che prende piede quindi

³² Cfr.: H. Bergara, *Prólogo. Por favor, ¡plágienme! De Alberto Laiseca*, Buenos Aires: Eudeba, 2013, p. 18.

³³ G. Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires: Norma, 1995, p. 200.

dalla figura stessa dell'autore, traslato, grazie alla traduzione intersemiotica nel luogo teoricamente preposto per il narratore. Un depistaggio delle funzioni narrative in grado di sovvertire il ruolo sociale dell'autore.

In *Los Sorias*, Laiseca cita spesso il generale prussiano Von Clausewitz, che in una delle sue affermazioni più famose disse: «La guerra è la continuazione della politica con altri mezzi». Forse per Laiseca, che ha una visione molto alta della letteratura e della figura dello scrittore, il cinema e la televisione non sono altro che la continuazione della letteratura con altri mezzi. L'ammutinamento, quindi, è un fenomeno formale e di contenuto per cui non solo il linguaggio, ma anche i discorsi e la loro collocazione (reale e finzionale) sono in grado di spostare il significato e la sua posizione all'interno della tradizione per offrire una delle ultime versioni della rivolta che attraversa la letteratura argentina fin dai suoi albori.