

Tamara Kamenszian

Oswaldo Lamborghini o la morte della poesia

Oggi egli è il morto ed anche la poesia

Josefina Ludmer

Colui che non sceglie nessun genere letterario (*que prosa o verso/poema o relato/macho o hembra*) trova nella poesia il suo epitaffio:

No escribí

poesía

sin

embargo

la tenía

Toda

adentro: igual

desdeñoso

impertérrito

no

ELEGÍA

Una simile dichiarazione, che coincide con l'ultima poesia di Oswaldo Lamborghini, permette di concludere che tutto ciò che nella sua opera appare sotto la voce "poesia" dovrebbe già essere iscritto in un modo o in un altro nel passato degli epitaffi: una miscela di tempo imperfetto e indefinito che rende il racconto credibile, mentre la rima lo scandisce. Sepolta in anticipo la scelta – il genere –, tutto si presenta come già detto: come se nessun artificio letterario potesse modellarlo e la sola cosa che resta all'imperterrito io (*el Yo estaba primero FUI*) è quella di negare ogni novità. Per questo

gli scritti di Lamborghini sembrano non avere età e, per la stessa ragione, come afferma César Aira, Lamborghini è stato letto «fin dal principio come un maestro». «*Nací en una generación*», insiste il *refrain* di *Prosa cortada*, dove si aggiunge: «*La vida y la muerte estaban/en un cuaderno a rayas*». Simile a quella di Rimbaud, la voce di Lamborghini sembra venire dall'oltretomba. A forza di non scegliere, si mantiene sempre giovane e perviene, grazie al suo dettato giunto dal passato, a dimostrare che tutto ciò che si dice è antico. Come se esistesse una tonalità in grado di dire male, cioè in altro modo, quello che da sempre è scritto in un quaderno a righe. È la tonalità dell'artista maledetto. Non è tale tonalità tuttavia che trasforma la vita di Lamborghini in un atto trasgressivo ed eccentrico, quanto un'altra: quella che non crede che per dire bene qualcosa sia necessario usare parole nuove (*en cuanto algo está por parirse volver la cara*). Se, in più, l'artista nasce maestro, allora è probabile che il suo potere di trasmissione consista nel non dire proprio nulla.

«Masotta non deve permettere a se stesso di convertirsi in un autore attraverso l'invenzione di concetti. Deve anche proibirsi di voler il nuovo a tutti i costi», afferma Carlo Correas, riferendosi a quella capacità, tanto ammirata da Osvaldo Lamborghini, propria di Oscar Masotta nel trasmettere gli insegnamenti di Freud e di Lacan (*hay una hermosa alusión de Oscar Masotta/hecha en Barcelona/donde además de morir ejerció su magistero/habla ya un poco harto/irónico, de los que/leen a Freud en serio*). Il modo di insegnare di Masotta è stato per Lamborghini l'esempio vivente che la trasmissione del sapere non deve per forza essere *seria*. In altre parole, non c'è bisogno di passare per l'accademia per diventare professore o analista. Forse è stata in parte questa trasmissione eretica che lo convinse ad aprire nella sua città natale tra il 1977 e il 1979 la Scuola Freudiana di Mar de Plata. Quest'atto lamborghiniano, le cui conseguenze per il mondo accademico sono testimoniate in alcuni versi – «*Yo no soy el professeur [...] /recibí un telegrama, una citación y un telegrama/Herr Lambor-Hartz tiene sus arrechuchos/sus dificultades con las Ciencias Médicas*» –, illumina improvvisamente la catena della trasmissione. L'atto lamborghiniano, come quello di Masotta («devo trasmettere non solo dicendo quello che dice Lacan [...], ma anche quello che Lacan avrebbe detto nel caso si fosse trovato nella mia situazione di insegnamento») consiste nel

rendere presente il maestro: essere lui per non essere nessuno. «*Aquí al consultorio ya no viene nadie/desde que me expulsaron de la Ecole*», scrive Lamborghini nel 1981 in *Instituto de Rehabilitación*. Alcuni hanno letto l'apertura della sua scuola come una messa in scena parodica («Parodia istituzionale», l'ha chiamata Gérman García in *Fuego amigo*). Altri pretendono di leggere l'intera opera di Lamborghini in chiave parodica. Lo stile di Lamborghini, tuttavia, è assai refrattario agli strumenti interpretativi. Colui che non sceglie, colui che possiede la poesia «tutta dentro», che difende il vecchio io – l'io che già *era* – dal campo delle intenzioni letterarie – «*lo que es yo/odia los juegos de palabras*» –, non sarebbe in grado di parodiare alcun modello riconoscibile. Ciò che ha letto è talmente al suo interno, a tal punto parte del suo passato che trarlo fuori di nuovo implica un atto di presentificazione che recide ogni legame con qualsiasi modello. In questo senso, rileggere è leggere male, alla maniera dell'artista maledetto. Lamborghini non legge sentendosi uno scrittore, e ancor meno un autore; egli legge, al contrario, affinché ciò che ha letto smetta per sempre di appartenere a un autore o a uno scrittore. Se una lettura come questa può definirsi parodica, allora la nozione di parodia dovrebbe essere rivista, tant'è pervasa dalla superficialità dell'interpretazione critica, quest'astuzia programmatica che lascia la letteratura al suo posto, nella sua accademia, intatta.

Se Osvaldo Lamborghini fa qualcosa con ciò che è stato scritto, è precisamente trasformarlo in passato (narrarlo) e, allo stesso tempo, scandirlo. In altri termini, il non poeta e non romanziere compie un taglio sulla prosa, riportandola, senza alcuna mediazione accademica, al presente della poesia.

Tengo Educación, Letras, estudié años textos terribles y

Terrible Mente

difíciles – Esto es un desastre

pero tal vez por eso mismo me empieza a interesar

queda

la posibilidad igual

de escribirlo como una novela

la verdad es que no queda

[...]

Yo novela?

Pero por favor!

I. Senza rima

Nella lotta senza quartiere per mettere in riga qualsiasi intenzione letteraria – «*someterse a la línea, frontera/de un frenético/arte de que el arte no ocurra*» –, il nemico più temuto sembra essere la rima. «*La forma de poema es una desgracia pasajera*», ma la rima «*ofende*». Il fatto è che «*las alusiones literarias, la rima guasa*» sono dovunque. Non si tratta, a quest'altezza – giacché «*nací en una generación*» –, di sostenere una battaglia in favore del versoliberismo. Proprio perché diffida della possibilità di optare per qualsiasi tipo di verso libero – «*alguna vez sostuvieron/que podía esperarse algo de mí./Y en verso libre/En verso cortado/por la ineptia bruta*» –, Lamborghini teme ciò che chiama rima: rima come artificio musicale – «*odio la música, odio el arte, odio/mis paradojas en falsete y mi voz inconsistente*» – che allontana e distrae chi cerca di accedere al reale («*abiertos a lo real/lato y sin rima/porque toda rima ofende/sin rima ni siquiera un mísero asonante*»).

Righe, griglie, gabbie, rime appaiono sempre nella poesia di Lamborghini come ostacoli che impediscono di superare il limite imposto dalla frontiera della lingua («*odio a mi lengua/el español cerrado/cerrado como cu de muñeco*»). Da qui l'uso dei termini «culo» o «ano» – «*eso que soy un anal de pura cepa*» – che riconducono sempre alla stessa trasgressione: aprire ciò che tende a rimanere chiuso; da qui anche la pulsione profonda che calibra il suo lavoro con e contro la lingua. La rima produce chiusura, mentre in ciò che la contrasta palpita un modo di dire «lato», «reale», un modo che afferma diversamente la stessa cosa – «*lo mesmo de lo mismo*» – e amplia le frontiere dello spagnolo. Il «*cu de muñeco*», infatti, così stretto che basta una sillaba per dirlo, cela un enigma. Come Barulo – colui che «*nació culón y el Destino no perdona*» –, nel cui

nome, secondo Adriana Astuti, si «nasconde un destino». Si potrebbe pensare che se si sopprime la rima, questa sarà presa in considerazione dal lettore. Credo che in questa operazione si annidi la possibilità di una trama narrativa così come la concepisce Lamborghini. Riferendosi ai grandi romanzi, era solito dire che «erano percorsi da una melodia orecchiabile, una musicchetta». Non vedendo forse la possibilità di trasformarsi in un poeta-romanziero, distrugge il potere di quella musica. Egli, infatti, possiede tutta la letteratura dentro di sé – «uno scrive in funzione dei libri che ha letto» –, e la giovane senilità del suo tono consiste nel riportarla al presente in modo dissonante, privo di musicalità. Sotto la sua penna, tutto ciò che è stato letto si perde, si corrompe. E quest'opera di violenta recisione si realizza senza anestesia, senza rima (la parodia, invece, rima sempre con il suo modello). Per questa ragione il non autore, e tanto meno scrittore, è «*un rimero desnudo sin lo propicio*». Non possiede la rima, non può usarla, non sa come, non vuole, ma, denudandosi, la ingloba. In questo modo il già detto, ciò che non si può dire e quello che forse si dirà in futuro confluiscono come una trama nell'opera di Lamborghini. Per questo sembra sempre che egli ci stia narrando qualcosa. Di fatto ci racconta i mille modi di sminuirsi («*no tengo pene, por ejemplo/no tengo y no tengo*») e così, attraverso il potere del suo difetto, ci incatena, ci aggancia al suo dettato («*en el garfio, en el gancho*»). Come lettori, alla fine, siamo costretti ad arrenderci, ad entrare in consonanza. Infatti, grazie a quell'uncino non abbiamo altra opzione che leggere la sua opera alla luce di ciò che non è stato scritto («*ser leído/igual será leído/aunque no haya escrito*»).

II. Usare il culo

Chi non ha scritto, ma sarà letto, occulta uno scrittore futuro nel nascondiglio più inatteso:

me haré escritor

es decir

me meteré la lengua en el culo

Sembra che per scartare del tutto la lingua, c'è bisogno di aprirsi e renderla corpo. Così, diventare scrittore consisterebbe nell'estrarre dal corpo la sua metafora:

*El cuerpo tiene un órgano metafórico
es el lugar de todas las transmutaciones
es el lugar poético por excelencia, el ano
en el sentido que es el lugar
donde el niño y la niña
se encuentran todavía, subrayando todavía
sin el corte, sin la diferencia de sexos.*

Possedere la poesia «*toda adentro*», allora, non significa altro che averla già nel posto che le è più consono. Si tratta di un esercizio che rinvia al futuro ciò che si anticipava come epitaffio («*allá voy.../aunque todavía no eres ni siquiera un niño/te extraño sin embargo en mis papeles*»). «*Es un niño escribir*», afferma nel presente chi *ancora* «non ha scritto», perché afferma che, in futuro, si farà «scrittore». Il bambino, secondo la metafora che il corpo ci consegna, è colui che non sceglie. Esiste infatti un *prima* del genere, un grado zero della differenza, una specie di tappa anale che è la rassicurante custode delle trasmutazioni. E così noi lettori siamo incatenati al divenire lamborghiniano – «*hoy lo hice/hoy me di el gusto/colé mi alma/en un cuerpo/en un puto cuerpo/de rubia*» – come se si trattasse della trama di un romanzo. Ma allorché crediamo di aver riportato nel presente il futuro scrittore, questi ci avverte che non siamo giunti a nessun traguardo:

*Ya están aquí, junto a mi miedo
aprovechándolo
a ese miedo
[...]
Llegaron los lectores se acabó la fiesta
porque es más el miedo a la falla del instrumento*

*a mi torpeza, que a la lacra o a la laya
o a la clase (Homo-Sexuales) de los amores que cuento.*

Né la parodia né l'omosessualità – scritta senza *trait d'union*, quasi a consolidare, in un unico blocco grafico, un genere – sono la chiave in grado di trasformare Osvaldo Lamborghini in uno scrittore realista. Gli «amori Omo-Sessuali» sono tentativi falliti (o fallati) che punteggiano di paure quel cammino che percorre chi non sceglie. Si tratta di una strada senza un punto d'arrivo – «*SU CUERPO/ será transformado en mujer y/SU MUYER en cuerpo*» –, dove il culo e la pazienza permettono che la trama avanzi anche quando il terrore del fallimento è la guida permanente del viaggio. «*Paciencia, culo y terror nunca me faltaron*», afferma il marchese di Sebregondi. Senza contare che “avere culo” permette a chi non ha scritto di nascondere il fallimento presente – «*aquí se escribe mal y se oculta lo escrito*» –, mentre un esercizio di pazienza lancia ciò che manca verso il passato («*como siempre que fracaso/hago el papel/“el que escribió*»).

È chiaro che a chi si comporta come un marchese non interessa mostrare il culo (scandalizzare), quanto farne uso (profanare). Ciò che è scritto, infatti, si occulta proprio per non essere mostrato, evitando così di cadere nel bel dettato che accompagna ogni genere di novità. In questo senso, il processo creativo in Lamborghini appare sempre come un atto inverso, o meglio, invertito, tanto che uno dei molteplici volti dell'enigma lamborghiniano «Primo pubblicare, poi scrivere», potrebbe essere letto così: per prima cosa la novità, poi l'occultamento. Il fatto è che la logica che dal successo porta al fallimento (e non il contrario) governa colui che non scrive, sebbene abbia già scritto e promette di scrivere in futuro. Tale involuzione verso il grado zero di ciò che è detto aspira a fare della lingua corpo, per poi “farla andare di corpo”, renderla *hez*, feccia, e gustarla (*paladear*):

*Sé que hago mal pero me gusta releer
todo el tiempo mis manuscritos
comprobar la existencia de la hez,
paladear las heces.*

Usare il culo, dunque, per poter in futuro usare la lingua. Uso e desacralizzazione sono qui congiunti. Dopo aver affermato che profanare non significa annullare le separazioni, ma soprattutto imparare a farne un nuovo uso, Giorgio Agamben si chiede: «Che cosa voleva dire profanare la defecazione? Non già trovare una pretesa naturalezza, né semplicemente provare piacere attraverso una forma di perversa trasgressione. Si tratta, in realtà, di cogliere archeologicamente la defecazione come campo di tensioni polari tra natura e cultura». Allo stesso modo in Lamborghini, far andare la lingua di corpo permette di desacralizzarla, aprire una buona volta il culo stretto dello spagnolo. Grazie a questa apertura dove «*lo mesmo y lo mismo*» affermano cose uguali ma diverse, anche termini come «culo» e «ano» possono aprirsi ai loro affini «orto» e «occhiello». Infatti, «*homo y sexual ya es la ortografía*». Ed è attraverso la breccia aperta da questa legge che «orto», per un'insperata via linguistica, trova la sua «grafia». Ecco come Lamborghini legge ciò che di Borges gli rimase impresso:

«Por un error en la grafía»

de Judá León fracasó el golem

pero ano quejarse (aunque amolen)

de este presente, dicen, no deseado,

gringo, parido por aquel pasado.

Homo y sexual ya es la ortografía:

el Orto es donde naufraga Oriente

Orto en jerga erudita es Occidente,

nosotros, es decir, este presente,

y ojo pequeño

(ojete)

que a filólogos desafía

encono sur,

la derruida y ahora barata

costa: río: de la plata.

Ora c'è un noi che sfida i filologi. A buon mercato, distrutto, il Cono Sur che siamo si riassume in ciò che una volta Lamborghini ha definito come «un puro stile e una lingua»: «Proprio perché l'Argentina non coincide con nessuna razza o nazionalità, se non con un puro stile e una lingua, non si deve rinunciarvi». Nell'ultima tappa di Barcellona, stazione estrema della sua poesia e della sua vita, gli fu chiaro, grazie allo straniamento linguistico – «*España aquí. Es aquí:/la nostalgia del significante*» –, che stile e lingua parlano il loro idioma alla maniera di un paese.

III. Con rima

Quasi tutte le poesie scritte da Osvaldo Lamborghini durante il suo ultimo esilio spagnolo (1983-1985) sono in rima. Ecco come il poeta espone l'argomento al lettore:

Yo soy tu peor

Amorhatado cantor

sin disimulo.

fijate cómo escribo

en que tenor

no creas: me avibo

«Avibarse», forma colloquiale argentina, scritta, tra l'altro, seguendo la fonetica – come vuole la nostalgia del significante – presuppone un patto d'onore: non dimenticarsi della parola data. Se in certe circostanze Lamborghini aveva detto que «*toda rima ofende*», ora la condizione di straniero autorizza alcune scoperte inattese:

Es un verano extranjero y seco:

“*toda rima ofende*”, *dije y*

No voy a volverme atrás

Pero he descubierto que él (o los) ecos

las consonantes arbitrarias, vuelven cosas de todos los días
- *como la primera copa tranquila, decantada de ansiedad (me espera*
la muerte, ya está servida [...]

Come si vede, attraverso l'uso della rima, è possibile delineare una vera archeologia dell'ultima tappa lamborghiniana. Ciò che durante il periodo argentino era per Lamborghini un'arma di seduzione dalla quale si doveva fuggire per non restare imprigionato nel carcere della lingua, diventa, una volta installatosi nell'epicentro del conflitto – «*la vida catalana [...] de prosa pía espartana*» – un ritorno a quel paese linguistico al quale, in realtà, non si può ritornare. Lamborghini definisce il ritorno impossibile del cantore come «*el no verse en verso*». Il passaporto per questo immobile trasferimento lo rilascia la poesia del *gaucho*. Non come genere – «*pero por favor!*» –, ma come tonalità che, grazie alla rima, permette di avvicinare ciò che è lontano («*que algo se arrime en verso asonante*»). Lamborghini ci spiega che non si tratta di nessun aggiornamento innovatore – «*los charlatanes pedían un nuevo gauchesco/digno del arte postmoderno/estilizado/y por qué no decirlo, refinado*» –, ma di un'ulteriore trasmutazione, di un altro ritorno della lingua, tanto straniera ed *hembra* quanto le precedenti: «*hoy gauchesca/ me volví en España*».

La ricerca della tonalità, l'avvicinarsi alla rima, la felice consonanza degli eco, erano presenti fin dall'inizio. *Soré, Resoré*, una delle prime poesie di Lamborghini, si inoltra in quella pianura «*do lo más llana*», dove il nocciolo del concetto raggiunge lo stupore di un stadio linguistico che si potrebbe definire come poetico. «*Si es el mismo concepto desenrollado/como un despligue de pulpa mesma/sin ninguna clase de prominencias*», la meraviglia è tutta del parlante che, nel suo viaggio immobile, ascolta *Soré y Resoré*, queste «*divinidades blancas de la llanura/como vientos opuestos o, en otro decir, encontrados*» e i suoi «*compadres los ecos*». Sono le forze consonanti e assonanti che mettono sotto scacco la rima, lasciandola, nei confronti della lingua spagnola, in uno stadio di intraducibilità (come accade tra «*mesmo*» e «*mismo*», o tra «*Soré*» e «*Resoré*», la cui eco risulta essere «*Orei*»). «*La gran lengua del lenguaje*», chiama Lamborghini l'idioma che emerge da tali operazioni.

*La gran lengua del lenguaje
puede inventar tanto el mate curado
come el fierro chifle de las perras palabras
por ejemplo las tomaduras de pelo y un espacio estéril
para que tiemble el papel*

Si tratta di un grande idioma che si fa piccolo per infilarsi nell'ano dello spagnolo – «un hueco en la esfera del entendimiento» – e lo corrompe. È una penetrazione che rima e non rima, che c'è e non c'è – «Orei, no cabe nostalgia/pero entonces cabe y entonces vamos/qué duda cabe» – e che, dal principio alla fine, sbatte contro lo stesso muro: la griglia, la riga, la frontiera, dove l'arte, se accade, lo fa nelle forme della *trouaille*. Tale frontiera, nella poesia Soré, Resoré, è rappresentata da un bar («estaba el hombre tras la reja del bar/con la tranquila copa en la mano»). Ci troviamo così, fin dagli esordi della poesia lamborghiniana, in una pianura che con lentezza spolpa la lingua («andares laxos») che soltanto l'incontro tra un drink e il suo limite – «reja de entrechocar» – può produrre. Durante la tappa di Barcellona questa relazione lingua-griglia-alcol si intensifica. Sono le tante copas – «litros de "güisqui" (hispanico)» – e l'implacabile età dell'esilio – «yo no puedo y también lo sé/que no puedo pasar de la décima/mono copa: es la edad. Es/la abrazada lengua/por el cambio criminal sed de trago» – che spingono il poeta a non voler comporre in rima mentre torna al negozio di alimentari. Colui che prima si vantava di scrivere male e di nascondere ciò che aveva scritto, ora, come un «divido cantore» si avvale dell'oralità, mentre esige che i suoi effetti siano occultati dalla rima:

*No molesten al grave
O los hundo.
Que hasta la última guitarra
Disimule su jarabe.
El abuso de la bizarra
Ginebra llave:*

Rotundo.

Algo la frente le dieron

Pero nada adombra

Ni el sexo de una luz

A Don Segundo

Sombra

Que continuamente sabe

Y sabe, hasta lo más profundo

Bajo la parra

Protectora

C'è un sapere che esisteva da sempre e che andava decantandosi «*con la primera copa tranquila*». È quello di un infante «grasso e allattato» che è nato in una generazione dove la vita e la morte erano già iscritte in un quaderno a righe. Ora, allorché lo stesso parlante afferma «*no voy a volver atrás*», paralizza la potenza presentificatrice del passato poiché è sul punto di chiudere il quaderno. Egli sa già. Lo sa. Come il cantastorie, che custodisce nella manica un distico rimato, sa due volte. Sapeva, ma ora, nell'atto poetico, presentifica quel sapere per bersi l'ultimo bicchiere: «*la muerte me espera, está servida*», afferma. Ciò accade quando giunge l'ora cronologica di scrivere l'epitaffio o, meglio, di recuperarlo dalle profondità, sotto quella vite rampicante e protettrice dove il paese linguistico porta la sua ombra, foss'anche per un solo istante. In tale impasse, il bicchiere di vino e la creazione si dividono: «*Mi annoia la rima/fino/al fastidio/ Lacrima/un fastidio speciale/che dà il vino senza pagina*».

Dalla rima al fastidio e da qui alla lacrima: per questi passaggi linguistici transita anche chi scrive su Osvaldo Lamborghini e sa di trovarsi vicino alla fine. Ciò avviene allorché sopraggiunge la tentazione di mettere mano a quella risorsa alla quale il poeta fin dall'inizio aveva detto NO: l'elegia. Ma Josefina Ludmer, quando evoca il modo in cui lei e Lamborghini hanno scritto a quattro mani un articolo su *Elena Bellamuerte*, la poesia di Macedonio Fernández, afferma ciò che segue: «Mettemmo in pratica la poesia e la usammo in modo brutalmente diretto nella nostra creazione». E

aggiunge: «Oggi egli è il morto ed anche la poesia». Questa dichiarazione antielegiaca, dove, lungi dall'esaltare l'io soggettivo, si cerca piuttosto di confonderlo con l'oggetto, chiude perfettamente quello che Osvaldo Lamborghini aveva anticipato nel suo proprio epitaffio: il morto e la poesia, infatti, rappresentano la sola e medesima dimostrazione che scrivere poesie è stato, è e sarà sempre un atto impossibile.

© Tamara Kamenszian

(traduzione di Massimo Rizzante)

Il saggio è tratto da *Y todo el resto es Literatura*, a cura di J. Pablo Dabove e Natalia Brizuela, Interzona, Buenos Aires, 2008

Nota

Tamara Kamenszian è una poetessa e saggista argentina. Ha pubblicato sette raccolte di poesia e quattro saggi letterari. Fra i suoi ultimi lavori ricordiamo *Solo y solas* (2005) e *La boca del testimonio* (2007). La sua opera è parzialmente tradotta in inglese, francese, portoghese e tedesco. Attualmente insegna Poesia Latinoamericana alla New York University di Buenos Aires.