



Figurazioni del Demone del racconto in César Aira e dintorni

di Amanda Salvioni

“Abbiamo assistito allo sviluppo della *short story*, che si è sottratta alla tradizione orale e non consente più quella lenta sovrapposizione di strati sottili e trasparenti, che dà l'idea più esatta del modo in cui il perfetto racconto sorge dalla stratificazione di più narrazioni successive.”
Walter Benjamin, *Il narratore* [1936]

“Aunque en su mayoría eran repeticiones inmemoriales, alguien tenía que haberlos contado por primera vez.”
César Aira, *Entre los indios*, 2012

IL FATTORE AIRA

Nel 2012, quando usciva *Entre los indios* per i tipi dell'editore Mansalva di Buenos Aires, l'autore argentino César Aira aveva al suo attivo più di settanta romanzi pubblicati, un numero che oggi potrebbe sfiorare il centinaio, se solo fosse possibile stabilirlo con esattezza. Accordi periodici con grandi gruppi editoriali, come Mondadori-España o Random House, assicurano alla grande distribuzione la pubblicazione di almeno un



romanzo di Aira all'anno, tra riedizioni e novità, ma lo scrittore si riserva sempre l'assoluta libertà di pubblicare un numero imprecisato di romanzi presso case editrici del suo paese, molte delle quali hanno fin dall'inizio legato il loro destino alla sua firma. La scelta di Aira cade di preferenza su piccoli editori emergenti, di nicchia, o semplicemente amici, che rendono ancora più tortuosa la ricerca di chi, come spesso accade, colleziona i suoi libri.¹ Alla dispersione spaziale dei romanzi, affidati di proposito a circuiti librari discontinui, se non proprio clandestini, si somma il susseguirsi frenetico delle uscite, che disorienta il mercato e con esso l'intero indotto della critica e della stampa specializzata nell'attualità letteraria. I romanzi di César Aira vengono spesso recensiti come novità, benché nessun recensore possa giurare che il libro che ha fra le mani sia davvero l'ultimo apparso in ordine di tempo. Anzi, "l'ultimo di Aira" è definitivamente diventata una locuzione priva di senso e, come tutte le cose impossibili da verificare, rimanda alla creazione di un vero e proprio mito. Un mito urbano, prima di tutto, alimentato dall'inveterata abitudine di Aira di scrivere quotidianamente al tavolino di un caffè del quartiere porteño di Flores, con regolarità e puntualità kantiane, spettacolarizzando con discrezione e delicatezza, se così si può dire, la sua immagine pubblica di scrittore.

Come sostiene Julio Premat (Premat 2005), nella sfuggente opera di Aira, che mette a dura prova i criteri di lettura e di giudizio estetico, non sono i testi che occupano il centro del sistema, bensì un inafferrabile "fattore Aira"², fatto di procedimenti di scrittura, di riscrittura, di strategie editoriali, di accumulazione, di frivolezze e di intense e vertiginose riflessioni metaletterarie, ma soprattutto di una "figura d'autore" che emerge dai testi stessi, in una sorta di inversione paradossale del rapporto tra l'autore e l'opera:

[...] los escritos sólo cumplen una función, que es crear al autor; y una vez que la han cumplido deben desaparecer, porque su persistencia podría empezar a actuar en contra, a confundir la nitidez de la figura que han dibujado. (Cit. in Premat 2005: 42)

Se i romanzi di Aira hanno la funzione di creare il proprio autore o, detto in altre parole, se la totalità discorsiva dispersa nei mille rivoli dei romanzi di Aira consiste nel

¹ L'operazione è intenzionale, come dichiarato da Aira in molte delle sue, non numerose, interviste: "me gustaba el hecho de que en estas pequeñas editoriales los libros son difíciles de conseguir. Para mí un libro tiene esa maravillosa cortesía que no tienen los productos de la cultura popular que van así a la gente. Un libro está ahí, en un rincón de la librería, esperando, puede esperar cien años, va a seguir ahí, cubierto de polvo, pero va a seguir esperando y quien quiere encontrarlo lo va a encontrar, como yo he encontrado a todos los escritores que he amado" (Dapelo e Aira 2007: 49).

² Preferisco, qui, modificare leggermente la terminologia di Premat, che suggerisce l'espressione "effetto Aira". Prendo invece in prestito quella di Nicolás Helft e Alan Pauls, in *El factor Borges*, per indicare "esa propiedad, ese elemento singular, esa molécula que hace que Borges sea Borges y que, 'liberada' gracias a la lectura, la traducción, las múltiples instancias de reproducción [...] hace también que el mundo sea cada día un poco más borgesiano" (Helft e Pauls 2000: 8). Nel caso di Aira, la proliferazione narrativa ed editoriale, le molteplici letture e, come si vedrà, le riscritture di storie e personaggi (intese come intertestualità esterna ed interna), concorrono a fissare un peculiare sguardo sul mondo che diventa, perché no?, ogni giorno più airiano.



delinearsi di un'unica voce, un unico e peculiare punto di vista sul mondo, non deve sorprendere che quella voce abbia acquisito nel frattempo una sua preoccupante autonomia. Il "fattore Aira" è diventato una presenza misurabile nella letteratura argentina contemporanea, e non solo in termini di influenza sulle giovani generazioni di narratori latinoamericani.³ La sua "figura d'autore" ha finito per prendere la forma di un personaggio, protagonista dei suoi stessi libri,⁴ che non sono per questo necessariamente autobiografici; a un tratto, però, ne è uscita ed ha preso ad aggirarsi all'esterno, ed è persino capitato che sia entrata in testi di altri scrittori, convertendosi in un vero e proprio eroe da romanzo.

Di seguito, propongo la lettura giustapposta di due romanzi. Il primo, *Entre los indios*, è di César Aira, e si configura per certi versi come una fabula filosofica sull'origine demoniaca del narrare; in essa si delinea una sorta di archeologia della peculiare voce narrante airiana, che ho voluto denominare "il demone del racconto", ovvero il daimon platonico che presiede all'espressione del narratore archetipico di benjaminiana memoria. Il secondo è un romanzo di un giovane autore argentino, Ariel Idez, in cui César Aira si converte nel personaggio di un narratore demiurgico e malvagio, che mette a nudo il carattere corrotto del mercato editoriale, ma che sancisce anche l'intrasferibilità del "fattore Aira" nonostante il tentativo di imitarne le modalità narrative. L'Aira personaggio si identifica qui con un'entità demoniaca, forse come forma di esorcizzare l'angoscia dell'influenza che grava su una parte dell'odierna generazione di giovani narratori argentini. In entrambi i testi, l'atto di narrare viene messo in valore, o in discussione, dalla pratica della riscrittura, in grado, più di ogni altra, di portare scompiglio fra le istanze convenzionalmente coinvolte nell'enunciazione letteraria: l'autore, il narratore, l'opera, il lettore, la tradizione e il contesto.

IL DEMONE DEL RACCONTO

Come si diceva, i libri di Aira sembrano *objet trouvés* scientemente disseminati nelle librerie di Buenos Aires, frammenti di un *continuum* di scrittura compulsiva e visionaria che non arriveranno mai a ricomporre una totalità narrativa, ma che incarnano, ciascuno, una forma romanzo compiuta e irripetibile. Il disegno intenzionale è di chiara filiazione avanguardista, e concerne l'identificazione dell'opera d'arte non già con il risultato, ovvero il singolo romanzo o ciclo narrativo, bensì con il processo artistico in sé, anzi, con l'automazione assoluta di un procedimento generativo. In uno scritto teorico del 1998, *La nueva escritura*, lo stesso Aira identifica la riattivazione di un

³ In effetti il fattore Aira ha varcato presto i confini nazionali argentini, se già nel 1997 il suo quasi coetaneo scrittore messicano Juan Villoro, apriva il suo romanzo più "airiano", *Materia dispuesta*, con una citazione tratta da *Embalse*, libro di Aira apparso dieci anni prima. Da Aira Villoro riprende il tono ironico e straniato con cui l'antieroe reinventa una Città del Messico sgretolata in assurdi frammenti di realtà, posando su di essa uno sguardo molto simile a quello con cui Aira reinventa il quartiere porteño di Flores.

⁴ Uno fra tutti, proprio il di César Aira che compare come personaggio autoparodico nel romanzo *Embalse*, del 1996.



impulso creativo primigenio, portato avanti dalle avanguardie storiche, con lo spostamento dell'attenzione sul processo artistico, piuttosto che sull'opera d'arte:

Cuando el arte ya estaba inventado y solo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen [...]. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran [...] y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado el resultado. (Cit. in Contreras: 16)

Sulla natura del procedimento generativo della scrittura di Aira è stato detto molto, dal suo preteso automatismo di matrice surrealista, all'idea del *work in progress*, alla fuga in avanti del racconto che richiede un continuo nuovo inizio (Arce 2013; Contreras 2002; Decock 2014; Garramuño 1998). Qui interessa soprattutto sottolineare un aspetto che riguarda il materiale narrativo di cui il procedimento si alimenta. La scrittura di Aira sembra basarsi sull'irrefrenabile invenzione di intrecci e personaggi sempre nuovi, ma a volte si costruisce come riscrittura di materiali narrativi già codificati dalla tradizione nazionale – ambientazioni, storie o personaggi – trasfigurati da uno sguardo straniante di natura postmoderna. È opportuno segnalare, a questo riguardo, l'osservazione di Sandra Contreras circa l'apparente contraddizione fra il ritorno allo spirito delle avanguardie storiche, Duchamp e il surrealismo, e la natura postmoderna dell'impulso narrativo, quel "ritorno al racconto", ovvero all'intreccio, ai generi, al passato e alla tradizione, ma anche all'amenità e al piacere del testo, che soggiace alla scrittura airiana. La contraddizione si risolve constatando che l'avanguardismo di Aira non è quello dello sperimentalismo formale radicale degli anni '60 e '70, iconoclasta e rivoluzionario, né quello delle estetiche della negatività dei primi anni '80, ovvero tutto ciò contro cui si definisce, per opposizione, la sensibilità postmoderna. Piuttosto Aira ritorna alla tradizione delle avanguardie storiche degli anni '20 reinterpretando quell'impulso originario sotto forma di finzione storica, ovvero, nelle parole di Contreras, adottando la prospettiva dell'avanguardia come finzione (Contreras 2002: 15). Il suo ritorno al racconto muove dall'impulso di narrare *come se* il tempo fittizio dell'enunciazione fosse quello del ritorno alle origini della creazione artistica, predicato dalle avanguardie storiche. E questo lo situa, in certa misura, in un margine equidistante tanto dal puro gesto avanguardista quanto da quello postmoderno.

Tali premesse sono necessarie per mettere in luce la natura del procedimento della riscrittura in Aira, la cui carriera letteraria si apre nel 1975 con *Moreira*, che esibisce il suo ipotesto gauchesco fin dal titolo, e prosegue, fra numerosissimi altri testi di varia ispirazione, con *Ena, la cautiva* (1981) e *La liebre* (1991), considerati i capisaldi di un "ciclo del deserto" in cui Aira riscrive parte della tradizione letteraria nazionale. È un dato di fatto che gli ultimi due romanzi citati condividano alcune caratteristiche che li differenziano dagli altri: si situano nel momento iniziale della produzione di Aira, sono gli unici romanzi "lunghi", che hanno cioè un'estensione che supera le 200



pagine, esibiscono rapporti subito evidenti con ipotesi storiche, nel titolo o nella situazione iniziale, per poi smentire radicalmente qualsiasi aspettativa al riguardo.

Se *Ema la cautiva* simula, fin dal titolo, la riscrittura della serie discorsiva che ha inizio col poema romantico di Esteban Echeverría, *La liebre* si fonda invece sulla rivisitazione di due testi del XIX secolo, cardini della tradizione di scritture del deserto: *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), di Lucio V. Mansilla, e *Callvucurá y la dinastía de los piedra* (1884), di Estanislao Zeballos. Due testi, per inciso, ideologicamente antagonisti, almeno in ciò che riguarda la formulazione dell'antinomia civiltà/barbarie. Se il primo, infatti, predica l'integrazione degli indios "argentini" al progetto nazionale, il secondo indica lo sterminio come l'unica soluzione percorribile della questione indigena; entrambi, tuttavia, costruiscono le loro formulazioni su basi estremamente ambigue, tanto ideologiche quanto discorsive. Aira riprende da Mansilla la struttura del racconto di viaggio come lento avanzare nel deserto pampeano, e da Zeballos la ricostruzione genealogica della dinastia di Calfucurá; tuttavia, l'autore opera in ognuno dei due modelli testuali macroscopiche deviazioni, dalle peripezie rocambolesche che eccedono le possibilità fisiche del piatto orizzonte della pampa, all'inserimento, nella genealogia indigena, di un antenato londinese... Non ultima, una piccola deformazione linguistica per inversione delle consonanti nel nome del cacico mapuche, da Calfucurá a Cafulcurá, la cui rilevanza verrà resa nota più avanti. I piani dell'intertestualità sono comunque molteplici e sfumati: di Mansilla, risuona, per esempio, lo stile digressivo e il punto di vista ironico e straniato; di Zeballos, l'ostentato rovesciamento del severo giudizio sulla civiltà tribale dei mapuches, che in Aira diventano oratori squisiti e depositari di raffinata e distaccata saggezza.

Il congegno della riscrittura airiana funziona grazie all'accostamento tra gli elementi storici, ereditati dagli ipotesi – personaggi e luoghi della storia argentina del XIX secolo – e un'assoluta mancanza di logica storica, accostamento che genera gli anacronismi alla base della comicità straniante del libro. Ad esempio, il cacico Reymacurá lamenta di avere "un'agenda complicatissima", Rosas pratica lo stretching mattutino, Cafulcurá va in giro con "le guardie del corpo", e così via. È evidente il rovesciamento di valori rispetto al romanzo storico di matrice classica. Se in quest'ultimo gli elementi di finzione assicurano un effetto di realtà storica, un po' come i dettagli inutili presiedono alla verosimiglianza della narrazione realista, nel libro di Aira il verosimile narrativo, cioè il dettaglio fittizio che riempie la rappresentazione, è storicamente inverosimile, e ciò genera una tensione fra cornice storica e narrazione che caratterizza la riscrittura airiana. Come afferma Florencia Garramuño, quella di Aira non è una riscrittura che propone una storia alternativa, un controdiscorso storiografico che intende recuperare una visione altra, normalmente occultata dal discorso ufficiale. Piuttosto si tratta di una de-scrittura, una scomposizione del discorso tradizionale che, accentuandosi sempre più con l'avanzare della trama, finisce per implodere. L'avventura pampeana de *La liebre* si conclude con una collettiva agnizione finale, dove i personaggi – il naturalista inglese, il dittatore Juan Manuel de Rosas, il cacico Cafulcurá, il signorino criollo e i mapuches – si ritrovano tutti imparentati fra loro. La stravagante genealogia che ne risulta non è la proposta di una nuova coesione nazionale di tipo inclusivo, né un tentativo di



decostruzione di stereotipi culturali, ma piuttosto la disattivazione di qualsiasi genealogia intesa come discorso sulla nazione. Credo, comunque, che andrebbe evitato l'eccesso di interpretazione: la riscrittura de *La liebre*, come pure di *Ena la cautiva*, non è una rilettura del passato nazionale più di quanto non sia il risultato di una nuova escursione pampeana di quel demone del racconto, ovvero di quella straordinaria urgenza di narrare, che già aveva guidato lo stravagante Mansilla nel suo viaggio fra gli indios.

Il flusso narrativo inaugurato con i romanzi del deserto si è poi espanso, negli anni, in altre e diverse direzioni. Tranne alcuni testi di ambientazione storica, come *El vestido rosa* (1984), che ritorna sull'ottocentesca Campagna del deserto, o *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), che riscrive il viaggio in Sudamerica del pittore Johann Moritz Rugendas, Aira si è soprattutto dedicato alla grande invenzione narrativa del quartiere di Flores e a sperimentare le più varie ambientazioni della contemporaneità. *Entre los indios* costituisce, in questo senso, un inatteso ritorno alla riscrittura del deserto.

A differenza dei primi romanzi del ciclo pampeano, *Entre los indios* si presenta quasi privo di intreccio. Il romanzo si apre ex abrupto con un elemento puramente fantastico, senza che sia mediato, come in genere accade, da un passaggio narrativo che vede una situazione realistica deformarsi progressivamente verso l'assurdo. L'incipit introduce, infatti, il personaggio di Pillán, il diavolo,⁵ intento nella notte pampeana a incarnarsi in una delle sue molteplici creature. Per la precisione, Pillán è deciso a sostenere il suo ruolo di maligno perturbatore delle coscienze comparando fra gli indios sotto forma di mostro. Il diavolo, infatti, gode della facoltà della metamorfosi, e il solo limite alle forme che può assumere è costituito dalla sua stessa immaginazione. I suoi tentativi, tuttavia, non sortiscono l'effetto sperato. L'estensione della pampa – quella che Sarmiento identificava con il Male che affligge la Repubblica Argentina e che qui, invece, è l'ostacolo al propagarsi dell'azione diabolica – diluisce l'impatto delle apparizioni. Da parte loro, gli indios sono troppo ubriachi per spaventarsi o anche solo per percepire ciò che accade intorno a loro. Al colmo dell'exasperazione, il diavolo commette una serie di errori nella composizione delle sue figure mostruose. Come un artista incapace di misurare i limiti delle sue stesse creazioni per evitarne gli eccessi distruttivi, Pillán compone figure grottesche, instabili, inefficaci, coprendosi di ridicolo agli occhi di un'umanità imperturbabile. Questa prima sequenza si chiude con il dissolversi improvviso del punto di vista di Pillán, e con l'apparire anonimo di una fiammella volante tra gli indios, che lentamente si trasforma nella patetica figura di un omino nell'atto di chiedere l'elemosina.

La seconda sequenza vede comparire sulla scena il cacicco Cafulcurá, ed è costituita da un suo lunghissimo discorso indiretto libero circa l'indolenza come filosofia di vita. Il paesaggio pampeano intorno a lui assume sempre di più i contorni di una pittura metafisica, autentico correlativo oggettivo della tesi filosofica di Cafulcurá:

⁵ In lingua mapuche *Pillán* è un nume tutelare del clan, un'entità spirituale non necessariamente identificata con il diavolo. Più avanti nel racconto si chiarisce che, nell'assenza di un sistema di valori presso gli indios, il Creatore può valere lo stesso che il Diavolo (Aira 2012: 108).



non sembra esserci confine tra la vertigine orizzontale della pampa percorsa dallo sguardo del cacicco, e la vertiginosa teorizzazione dell'inerzia e dell'incultura cui egli spinge il suo pensiero. L'indolenza della tribù è una forma radicale di opposizione alla cultura antropologicamente intesa come insieme di pratiche e arbitrarie attribuzioni di senso alla condizione umana. La vita degli indios è una somma di sottrazioni: nessun lavoro, nessun artefatto, nessuna religione, nessuna tradizione, e soprattutto, nessuna storia da raccontare. La lenta stratificazione dei racconti orali propria delle società primitive, infatti, presuppone per Cafulcurá uno sforzo sproporzionato, ancora più gravoso e inutile che l'intaglio di pietre monumentali. Ma il racconto rappresenta soprattutto un pericolo imminente da scongiurare a tutti i costi:

Sospechaba que era de una extensión de esta actividad narrativa que nacían los diversos sistemas interrelacionados de la religión, la organización social-familiar, los tabúes, los rituales, las efemérides y ceremonias, de todo lo cual los objetos fabricados solían ser ilustración. *Vista desde afuera*, como la veía Cafulcurá, toda esa red de signos puesta sobre una sociedad no hacía más que entorpecerla, inmovilizarla, paralizarla en una perplejidad de la que intentaba extraerse mediante la creación de más y más historias. (Aira 2012: 44, corsivo mio)

L'indolenza, dunque, è l'unica via per impedire che l'espansione tentacolare della cultura, quella rete di significati gettata sopra le società umane attraverso le narrazioni, imbrigli l'esistenza. La perfetta incultura della sua tribù, il cui *locus enunciationis* si situa al di fuori della civiltà, dando origine al mito della barbarie, non è altro che "una triunfal reivindicación de la resistencia a los valores" (Aira 2012: 46).

La terza sequenza narrativa ha a che vedere con il problema del linguaggio e della rappresentazione. Cafulcurá è convocato in una riunione di *machis*, gli sciamani mapuche, che devono riferirgli la strana visione collettiva della notte anteriore. Per non contraddire la predicata assenza di manifestazioni culturali tra gli indios – nessun artigianato, nessuna religione, nessun folklore – i *machis* sono del tutto destituiti di un reale valore sociale e culturale, e sono dipinti come grotteschi oratori travestiti da donne in ossequio a una tradizione tanto insensata quanto aleatoria. L'interminabile conciliabolo, riscrittura parodica dei parlamenti indigeni già narrati da Mansilla, gira intorno a una impossibilità del racconto: "¿Cómo transmitir la cualidad liviana y flotante de lo que no existía?" (Aira 2012: 65). Come trovare le parole per descrivere la visione collettiva della fiammella trasformatasi in figura umana, così incongruente con la loro realtà? L'enigma si risolve con la semplice enunciazione, non già delle qualità visuali dell'apparizione, ma dell'atto in sé compiuto dall'omino fantasmagorico: "sin fiorituras: era un hombrecito que pedía" (ivi). Ma cosa mai quella figura poteva chiedere in elemosina agli indios, che sono per definizione nullatenenti? La risposta è sottaciuta da Cafucurá nel timore che i *machis* possano coltivare idee, ovvero possano elaborare una spiegazione culturale del mondo che prenda il posto della loro naturale stupefazione, in virtù della quale essi esistono veramente:

Para sus adentros se dijo que el hombrecito había venido a mendigar la existencia real que no tenía y ellos sí; pero no lo dijo en voz alta. No quería darles ideas. La



“existencia real”, ese tesoro portentoso e inagotable, solo tenía valor en la ignorancia. (Aira 2012: 72)

L'ultima sequenza del romanzo narra l'incontro tra Cafulcurá e il diavolo. Il cacicco è andato a fare la siesta sulla riva di un ruscello, in un *locus amoenus* che interrompe la monotonia della pampa metafisica. È lì che si produce l'incontro, “porque Pillán tenía la propiedad de aparecer cuando se producía una distensión en el relato. [...] allí, a la vera del arroyo, se había producido una pausa. [...] Pillán era, él mismo, la pausa” (Aira 2012: 107). Pillán, il diavolo, non è altri che il demone del racconto, che si rende evidente quando la furia narrativa si posa, mettendo a nudo la sua presenza. Pillán si manifesta a Cafulcurá nelle vesti di un indio beffardo e supponente che subito gli offre una spiegazione della sua stessa esistenza soprannaturale: il diavolo è una pura questione di nomi, come ben sanno gli esorcisti. Creato dagli uomini, dopo essersi convinti che Dio non si sarebbe manifestato, il diavolo risponde ai loro molteplici richiami al solo scopo di rendere possibile la narrazione, ovvero di acquisire la realtà di personaggio.

Y como mi función no era otra que aparecer, había que llamarme, y de ahí los nombres. No solo para invocarme, en realidad, sino para contar el encuentro. *Porque me volví protagonista de muchos cuentos.* (Aira 2012: 108, corsivo mio)

La spiegazione sull'origine del diavolo è dunque una spiegazione sull'origine del racconto, fra le molte che la letteratura occidentale ha prodotto fin qui, certamente una delle più singolari. Invocato dall'uomo per poterne raccontare l'incontro, il diavolo è il Narratore archetipico, una figura mitologica posta all'origine dell'atto stesso del narrare. Siamo forse di fronte al rovesciamento ironico della tesi di Benjamin, secondo cui il narratore, inteso nella sua potenza creativa primigenia, è “la figura in cui il giusto incontra se stesso” (Benjamin 2011: 86)? Intendiamoci: se per Benjamin il giusto, incarnato da Leskov nel suo sistema assiologico, non è chi si colloca all'opposto del maligno, bensì “l'uomo che sa orientarsi sulla terra senza avere troppo a che fare con essa” (Benjamin 2011: 13), beh, allora il demone di Aira non è molto lontano dal narratore originario benjaminiano, vicino com'è alla dimensione artigianale del racconto, alla stratificazione delle storie, al flusso narrativo continuo, al fantastico rimasto inspiegato che dona alla storia una forza germinativa... Non si tratta quindi proprio di un rovesciamento, bensì dell'ennesima scanzonata riscrittura di un raffinato riferimento culturale, calato nel mondo allucinato dei più enigmatici di tutti i personaggi airiani: gli indios.

La narrazione, dunque, è un esorcismo, in cui il nome del diavolo viene invocato, convertendolo in un personaggio, anzi, in tanti personaggi quanti sono i suoi nomi. Essendo tra gli indios, Pillán riferisce i suoi tanti nomi mapuche – Huecufe, Meulén, Calcu, Chonchón – tra cui, a sorpresa, c'è anche quello di Cafulcurá: “su nombre verdadero es Calfucurá, pero usted viene empleando desde hace veinticuatro años el de Cafulcurá (lingüísticamente aberrante) como contraexorcismo” (Aira 2012: 113). Da ventiquattro anni, più o meno il tempo che separa la scrittura de *La liebre* da quella di



Entre los indios, il diavolo si aggira nei racconti di Aira, chiamato col nome sbagliato. Un contro-esorcismo, dunque, forse perché Cafulcurá vuole allontanare il Demone del racconto, ravvisando proprio nella narrazione il grande pericolo della cultura.

Il romanzo si conclude, non poteva essere altrimenti, con un racconto narrato dal diavolo in persona. Si tratta della storia della sua ultima cattiveria, perpetrata ai danni di una donna ferita e abbandonata, un atto di perfetta crudeltà che però costa caro a Pillán. Con esso, infatti, il diavolo sembra aver esaurito la sua capacità di fare del male, che è, in fondo, la capacità di raccontare. E infatti dichiara: “es como si me faltara una palabra. Cuento lo que pasó, vivo contándolo, pero hay una clave que se me escapa” (Aira 2012: 120). Dopo questa confessione diabolica, Pillán risponde finalmente alla domanda di Cafulcurá circa la sua ultima patetica metamorfosi: “Yo que lo podía todo me he visto reducido a la mendicidad, a tender la mano a los miserables y pedirles un mendrugo de la que fue mi propia creación” (Aira 2012: 121). Che cosa chiede, dunque, l’omino questuante apparso agli indios la sera prima? L’unica cosa che essi possiedono: un po’ di realtà.

Questo romanzo breve funziona esattamente come una riscrittura di secondo grado, ovvero come un ritorno al mondo pampeano de *La liebre*, e non certo a quello di Zeballos o di Mansilla. A ben vedere, *La liebre* si concludeva in un modo quasi profetico. Al principio del romanzo, Cafulcurá era misteriosamente scomparso. Al suo posto, nella lunga marcia dei protagonisti, compariva spesso di lontano l’enigmatica figura di un Vagabondo, sollevando mulinelli di polvere nell’orizzonte pampeano. Le ultime righe del libro conducono alla rivelazione della sua identità: “entonces, fue como si la página de la superficie del mundo se volviera al fin, y el Vagabundo estuvo de este lado, y lo vieron avanzar hacia ellos. Todos lo reconocieron al mismo tiempo: era Cafulcurá” (Aira 1991: 252). Il cacicco ha abbandonato i profili sfumati della finzione, ha attraversato il confine dell’ultima pagina ed è giunto dalla nostra parte, lasciandosi riconoscere. Poco più di vent’anni dopo lo abbiamo visto ricomparire da vicino tra le pagine di *Entre los indios*, un po’ invecchiato, più stanco e pensieroso, per raccontarci l’incontro con Pillán-il Diavolo, o con Pillán-il Demone, e dirci che quello è l’incontro da cui ha origine ogni narrazione.

Letto così, *Entre los indios* testimonierebbe di un avvitamento su se stesso del flusso narrativo di Aira che “habiendo ironizado sobre todo, ironiza ahora sobre si mismo” (Arce 2013: 343). Per Sergio Chejfec, invece, “El relato sería una mirada sobre la incultura, que precisa de la ironía para no asumir el designio diabólico que la mueve” (Chejfec 2013). Certo è che in questo come in altri romanzi recenti, si manifesta sempre più una rarefazione dell’intreccio a favore di una finzione speculativa, che qualcuno ha già chiamato astrazione del romanzo (Arce 2013). Aira stesso lo ha raccontato nella fabula poetica di *Entre los indios* nei termini di una progressiva perdita di realtà del Demone del racconto.

L’ULTIMO DI CÉSAR AIRA

Quasi contemporaneamente a *Entre los indios*, nel 2012, è apparso il romanzo *La última de César Aira*, dello scrittore argentino Ariel Idez. Il giovane autore inventa in questo



libro una trama tipicamente airiana, in cui Aira, denominato il Demiurgo di Flores, incarna il male assoluto che incombe sulla città di Buenos Aires. Protagonista del romanzo è l'anti-eroe dal significativo nome di Dante, detto anche Il nano più sexy del mondo, un passeggiatore di cani con velleità letterarie che soffre di un blocco creativo. Ossessionato dalla pagina in bianco, Dante scopre casualmente con angoscia una strana coincidenza: tutte le case editrici del paese si stanno preparando a lanciare l'ultimo libro di César Aira. Non tarderà a rendersi conto che la spettacolare uscita editoriale cela una trama tenebrosa concepita dal genio del male, il diabolico Aira, capo di una setta segreta che popola, come nell'incubo più celebre della narrativa argentina, *El informe sobre ciegos* di Ernesto Sabato, i sotterranei di Buenos Aires. Nelle sue peripezie Dante è accompagnato da coprotagonisti contrassegnati da epiteti accattivanti, come la Sartina di Pringles, spin-off di un personaggio del romanzo di Aira *La costurera y el viento* (1994), una prostituta vergine, conosciuta da Dante in un bordello di proprietà di Aira; lo Spacciatore letterario, un paranoico libraio clandestino con manie di persecuzione; il Tipico frocio nazista, un caro amico d'infanzia di Dante; lo scrittore/personaggio Luis Chitarroni, peraltro fondatore, nella realtà, della casa editrice La Bestia Equilátera, frequentata dallo stesso Aira; e altre pittoresche entità, come la confraternita dei passeggiatori di cani, l'associazione dei taiwanesi peronisti, gli skinheads del Parque Saavedra, e così via.

L'operazione di Idez è chiara fin dall'incipit: il romanzo si apre con l'incontro fra il protagonista e il suo amico Joaquín, fondatore di una minuscola casa editrice che in realtà deve ancora vedere la luce. I due si scambiano poche illuminanti parole: César Aira in persona ha chiamato Joaquín per offrirgli il suo ultimo romanzo da pubblicare nella sua ancora inesistente impresa editoriale. Di fronte all'incredulità di Dante, Joaquín insiste euforico:

Sí, Dante, yo tampoco podía crearlo, primero pensé que era una joda, y le seguí la corriente para ver qué pasaba. Menos mal, era Aira de veras. Por la voz no podía distinguir, porque habla tan bajito y no dice casi nada, cualquiera podía estar imitándolo, pero me convencí cuando nos envió un mail con el primer capítulo. (Idez: 7)

La dichiarazione di apertura di Joaquín va dritta al cuore della questione: chiunque può imitare l'emissione vocale, flebile e laconica, dell'Aira in persona, ma la sua scrittura è unica, depositaria di un marchio di fabbrica inconfondibile e inimitabile. Il capitolo di romanzo inviato dal Demiurgo di Flores all'editore in erba è "cien por ciento Aira" e, a riprova della paternità certificata del testo, Joaquín snocciola una sinossi avventurosa e fantastica le cui caratteristiche riproducono esattamente quelle dello stesso romanzo di Idez: una situazione iniziale triviale e lievemente assurda, segnata da un elemento di instabilità la cui crisi porta allo sviluppo vertiginoso di una trama in perenne movimento. L'inimitabile scrittura di Aira è, di fatto, imitata dal romanzo stesso in cui Aira agisce come personaggio. Ma la *mise en abîme* non si esaurisce qui, né sembra essere fine a se stessa. Tra le pieghe della trama "tipicamente airiana" del romanzo di Idez, si cela, infatti, una lettura critica dell'intero progetto



narrativo di Aira, condotta dall'interno del sistema, come se, simulando di appartenere allo stesso flusso discorsivo di Aira, se ne volessero svelare i meccanismi, sospendendo il giudizio estetico. Un monologo interiore di Dante recita infatti:

Es sospechoso hablar de categorías como *mejor* o *peor* en la obra de César Aira, un autor que se preocupa más por el proceso de producción que por el resultado final; ahí el azar tenía mucho que ver, las impresiones cotidianas, el continuo perceptivo, cada novela era el resultado de una partida de dados. (Idez: 23)

Tuttavia, le interpretazioni e le ipotesi di lettura disseminate nel testo non sono sempre originali, ma obbediscono piuttosto a luoghi comuni abbastanza consolidati della critica,⁶ al punto da apparire come ammiccamenti al lettore colto, per la precisione al lettore accademico, perfettamente avvezzo a manipolare le raffinate categorie teoriche e gli eruditi riferimenti culturali che popolano la bibliografia sul tema. Inoltre, a ben vedere, le interpolazioni critiche della voce narrante sembrano rimandare a un tratto tipico della prosa di Aira, ovvero le continue e improvvise notazioni metaletterarie che più volte interrompono il flusso narrativo dei suoi romanzi.

Da un altro punto di vista, il romanzo di Idez sembra voler riflettere sul funzionamento del campo letterario in Argentina, che gira intorno a un autore che si è volutamente posto ai suoi margini, stravolgendo poco a poco le sue leggi, a cominciare da quelle del mercato. E allora, c'è qualcosa di osceno nell'entusiasmo iniziale di Joaquín: inaugurare una casa editrice con un libro di Aira significa avere da subito il prestigio assicurato, "las reseñas en los suplementos culturales de los principales diarios, y unos 300 ejemplares ubicados de antemano, que ya amortizan la inversión. Más la presentación del libro, los contactos, la distribución..." (Idez: 8). Di fronte alla crisi creativa di Dante, la venalità e il cinismo dell'editore in erba sembrano alludere al carattere infernale e corrotto del mercato editoriale, prima ancora che questo si manifesti chiaramente nella trama. Ben presto, infatti, l'ultimo di César Aira si rivelerà una maledizione, la trappola maligna tramata dal Demiurgo di Flores per assumere il controllo sulla capitale.

Ma il campo letterario argentino, oltre che da un mercato così demonizzato, è anche costituito da figure di intellettuali che incarnano, spesso simultaneamente, i molteplici ruoli che il campo stesso richiede per poter funzionare come tale: lo Scrittore, il Critico e l'Editore. È il caso di Luis Chitarroni, il Guru della Letteratura Argentina che, insieme ad Aira e al poeta Arturo Carrera, costituisce uno dei personaggi/scrittori che la finzione prende in prestito dalla realtà. Dante andrà a trovarlo per chiedergli spiegazioni circa il carattere demoniaco del Demiurgo di Flores. Sarà il linguaggio, in questo caso, il tratto caratterizzante del personaggio. Alla semplice e terrificante menzione del nome di Aira, Chitarroni si ritrae dietro una nebulosa cortina di termini ed espressioni tipiche del linguaggio accademico, quella

⁶ Come si è visto, la preoccupazione per il procedimento piuttosto che per il risultato finale è al centro della poetica di Aira, che più volte traccia un parallelo tra la scrittura e il rinnovamento concettuale nelle arti figurative operato dalle avanguardie storiche.



koiné del campo letterario argentino, autoreferenziale e quasi gergale, che qui appare ridicolmente destituita di ogni senso.

Bah, en realidad no comprendo nada puesto que ya sabemos: “no se puede comprender”, pero eso es todo lo que es el caso, es decir, el mundo, y no una muestra histológica del tejido que conforma la superficie del discurso como el que usted expone, pero basta, en fin, con estas disquisiciones tan poco afines al género dialógico, comprendo. Por lo tanto, atengámonos básicamente a la ficción del sentido, su punto. Estamos hasta las bolas. (Idez: 106)

Non diversamente reagisce Arturo Carrera, il poeta originario di Pringles che già aveva subito la sorte di vedersi tramutato in personaggio proprio in un libro di Aira, dando vita alla memorabile figura di Arturito in *Como me hice monja* (1993). Le cose, qui, sembrano complicarsi: mentre l’inquietante Arturito, nel mondo allucinato della “bambina” César Aira, voce narrante di *Como me hice monja*, è il responsabile di un perturbante trauma infantile della protagonista, l’Arturo Carrera del romanzo di Idez, invece, appare come la vittima tremebonda del diabolico Aira, traumatizzato per sempre dalle crudeli angherie del suo “amico” d’infanzia. Il suo ruolo, nel testo, è quello di confermare i peggiori sospetti di Dante sull’infausta possessione del Demiurgo di Flores.

Per riassumere, gli interventi metaletterari del romanzo di Idez sono ammiccamenti al lettore o tratti mimetici della prosa di Aira; la critica al mercato editoriale è iperbolica e paradossale; l’evocazione del campo letterario nazionale ha un mero intento parodico. E allora, dove vuole veramente arrivare questo romanzo dichiaratamente contraffatto, popolato da identità reali, convertite in personaggi appiattiti dal peso del loro ruolo attanziale? Verrebbe da dire che in primo luogo il romanzo punta alla dimostrazione della sua tesi iniziale, ovvero l’unicità inimitabile del “fattore Aira”. La semplice mescolanza dei tratti caratteristici della scrittura airiana – l’ironia, la comicità grottesca, l’immaginazione sfrenata, gli interventi metaletterari, la velocità del racconto, l’espansione vertiginosa delle peripezie nello spazio – che Idez mette insieme, non bastano a sintetizzare in laboratorio il “fattore Aira”, ma anzi testimoniano la sua irriducibile resistenza a funzionare come modello.

Tuttavia, è possibile che ci sia un’intenzione più studiata. In uno degli interventi metaletterari di Dante, viene implicitamente menzionato uno dei numi tutelari del “fattore Aira”, ovvero Marcel Duchamp:

Después de todo cada libro de Aira es un poco como un *objet trouvé*, y bien podría ser exhibido en un museo junto con otros artefactos de igual inutilidad como el banquito de madera con una rueda de bicicleta engranpada en las asentaderas. (Idez: 65)

Il libro inteso non come opera concepita e prodotta secondo un ideale estetico, bensì come *ready-made*, come oggetto casuale che lo scrittore seleziona dal flusso del proprio discorso, a somiglianza della ruota di bicicletta selezionata dal fluire del reale ed esposta da Duchamp come opera d’arte, è uno dei capisaldi della poetica di Aira,



più volte enunciata, non solo nella finzione, ma anche nella produzione saggistica.⁷ Ebbene Idez sembra essersi voluto appropriare di uno di quegli oggetti casuali, e aver sostituito la firma di Aira con la propria, in un atto di sovrana irriverenza non solo nei confronti del prodotto dell'arte, coerentemente con la posizione avanguardista di Duchamp/Aira, ma anche nei confronti della nozione di autore.⁸ Ciò che rimane dell'opera è solo l'enigma della creazione artistica.

Resta da capire perché il personaggio Aira, nel romanzo di Idez, abbandoni le vesti del benevolo demiurgo di un universo letterario lieve e irriverente, per assumere quelle dell'oscuro signore delle tenebre. Forse una risposta del tutto plausibile non è pertinente, se non a rischio, ancora una volta, di un eccesso di interpretazione. Tuttavia, ci si limita qui a segnalare che se il romanzo di Idez è una forma di esorcizzare l'angoscia dell'influenza provocata da un modello inimitabile, ebbene, appare chiaro che all'oggetto dell'esorcismo non può che venire attribuita una qualità demoniaca. Ben lontana dalla natura metafisica del demone del racconto, che abbiamo visto delinearsi in *Entre los indios*, la demonizzazione di Aira nel romanzo di Idez rivela, da parte del giovane autore, nient'altro che la sadica tentazione del totale annientamento del suo modello.

BIBLIOGRAFIA

Aira C., 2016, *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*, Literatura Random House, Madrid-Barcelona.

Aira C., 1991, *La liebre*, Emecé, Buenos Aires.

Aira C., 1997 [1981], *Enma, la cautiva*, Mondadori, Barcelona.

Aira C., 1999 [1993] [1994] *Cómo me hice monja, La costurera y el viento*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Aira C., 2000 [1988], "La nueva escritura", in *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, n.8.

Aira C., 2012, *Entre los indios*, Mansalva, Buenos Aires.

Arce R., 2013, "César Aira. *Entre los indios, Festival, El naufrago, El mármol*", in *Cuadernos de literatura*, Vol. XVII n.º34 (julio-diciembre 2013), pp. 341-347.

Benjamin W., [1936] 1991, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, a cura di Alessandro Baricco, Einaudi, Torino.

⁷ Ultimo fra tutti, il saggio *Sobre el arte contemporáneo*, del 2016, che riproduce l'intervento di apertura di Aira al congresso Artescritura di Madrid nel 2010, dove viene tracciato il parallelo fra la letteratura e l'arte contemporanea.

⁸ È la lettura offerta da Ever Román in una recensione al libro di Idez: "Imaginensé que algún cuidador de museo, un estudiante, una maestra aburrída, va hasta la sala en que está expuesto el Mingitorio de Duchamp, se saca del bolsillo un marcador indeleble, tacha el nombre de Duchamp y ¡pone encima el suyo! ¡Sacrilégio! ¡Transmutación de la transmutación! [...] Lo que hizo Ariel Idez fue precisamente eso: desadjetivó la novela de César Aira y la transmutó estampando en ella su firma. Desalojó al escritor de Pringles y lo mandó quién sabe dónde. Como si le hubiera dicho: no hay autor, solo hay un estilo -mingitorio- al que le pusiste tu firma, pero ahora allí está la mía". (Román: s.n.p.)



Chejfec S., 2013, "Entre los indios. César Aira", in *Otra parte*, 25 marzo 2013, <<http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-argentina/entre-los-indios-3/>> (Consultato il 30 gennaio 2017)

Contreras S., 2002, *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Dapelo L. e Aira C., 2007, "Entrevista a César Aira", in *Hispanamérica*, A. 36, N. 107 (Aug., 2007), pp. 41-53.

Decock P., 2014, *Las figuras paradójicas de Cesar Aira: Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*, Peter Lang, Berna.

Garramuño F., 1998, "La liebre de César Aira o lo que quedó de la Campaña del Desierto" in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, A.XXIV, n.48 (2do semestre 1998), pp.149-158.

Helft N. e Pauls A., 2000, *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*, Fondo de Cultra Económica de Argentina, Buenos Aires.

Idez A., 2012, *La última de César Aira*, Pánico el pánico, Buenos Aires.

Premat J., 2005, "El idiota de la familia" in *César Aira, une révolution*, TIGRE/Hors-série, Grenoble/ CERHIUS -Université Stendhal-Grenoble 3, p. 41-50.

Román E., 2012, "La última de César Aira, de Ariel Idez, <<http://barcoborracho1871.blogspot.it/2012/03/la-ultima-de-cesar-aira-de-ariel-idez.html>>(consultato il 30/01/2017).

Villanueva G., 2012, "Figuraciones de la escritura de una opera prima en la obra de César Aira" in *Cuadernos LIRICO*, n.7, pp. 1-11.

Amanda Salvioni è professore associato di Lingua e Letterature Ispanoamericane presso l'Università di Macerata. La sua ricerca muove da due ambiti d'indagine: la letteratura ispanoamericana del periodo coloniale e del XIX secolo, e le poetiche moderne fondate sulla riscrittura della storia, la tradizione e il mito. Su questi temi ha pubblicato monografie, saggi ed articoli in volumi miscelanei e riviste specializzate in Italia e all'estero. È traduttrice di poesia e narrativa ispanoamericana di diverse epoche.

amanda.salvioni@unimc.it