



Lara Bianciardi
Mito e fantasia nel ciclo andino
di Manuel Scorza

www.ilboleroDiravel.org
vetriolo - 2002

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.



Il processo è circolare: la ricerca di un futuro approda sempre alla riconquista di un passato. Quel passato non è meno nuovo del futuro: è un passato reinventato. A ogni istante nasce un passato e si spegne un futuro. Anche la tradizione è un'invenzione della modernità. O in altre parole: la modernità costruisce il suo passato con la stessa violenza con cui edifica il futuro.

Octavio Paz

Oggetto di questo lavoro è l'analisi della componente mitica e fantastica nel ciclo narrativo della *guerra silenciosa*, dell'autore peruviano Manuel Scorza (1928-83); del cosiddetto ciclo andino fanno parte cinque romanzi, scritti a partire dalla fine degli anni Sessanta a Parigi, dove l'autore risiedeva in «esilio» volontario (il primo romanzo venne pubblicato nel 1970, l'ultimo nel 1979). *Redoble por Rancas, Historia de Garabombo, el invisible, El jinete insomne, Cantar de Agapito Robles* e *La tumba del relámpago* sono le cinque parti del grande ciclo epico. Tutti ambientati nelle Ande centrali, i cantari (o ballate, così li definisce l'autore) raffigurano le epiche lotte dei *comuneros* per il recupero delle loro legittime terre. Elementi mitici e fantastici e verità storica (tutti gli avvenimenti narrati sono «exasperantemente» reali, come ricorda l'autore) si fondono per dar vita ad un'epopea sui generis, un'epopea dei vinti: ma il tono epico, mitico e fantastico, l'acceso metaforismo, l'ironia e la satira, l'operazione letteraria, insomma, la *fictionness* del testo, prevalgono in realtà sull'intento testimoniale dell'autore.

In questo articolo vengono analizzate la natura e la funzione degli elementi mitici e fantastici presenti nei romanzi e la loro evoluzione all'interno del ciclo. Dopo una breve storia del termine di realismo magico, si cerca di fornirne un approccio interpretativo e una sistematizzazione teorica. La componente mitica della *guerra silenciosa*, elemento principe del tono epico ed eroico, risulterà essere profondamente scorziana, poetica e ideologica allo stesso tempo, e non tanto recupero etnico o antropologico. Fondendo colto e popolare, Scorza utilizza nella pentalogia, in una letteratura che intende come arma di lotta, una serie di strumenti «rivoluzionari» e liberatori (e che infatti segnano lo stacco, enorme, rispetto all'indigenismo classico): il tono fortemente ironico, spesso satirico, il mito e la fantasia, indissolubilmente legati a un metaforismo audace, aggressivo, dai toni surrealistici; sono queste le armi sovversive e di battaglia dell'autore, soprattutto nei primi due romanzi. Ma Scorza, che afferma di voler narrare la sua epopea dal punto di vista dei protagonisti, creerà in realtà una *sua* mitologia, mosso da forti necessità individuali e ideologiche. I miti del ciclo (Scorza inventa quasi tutto) sono profondamente scorziani, poesia e metafora da un lato e militanza ideologica dall'altro. Tutti i suoi miti sono

motivati, volti alla *concientización* degli eroi e a una lucida percezione della realtà; ma sono anche i miti di un uomo assetato di una fede assoluta: è questa necessità, come dice Hugo Neira, che lo spinge verso la mitologizzazione e l'epicità.

Un mito scorziano, dunque, più che etnico; è qui che emerge la contraddizione di fondo comune ad altri autori latinoamericani, sempre tesi tra valori autoctoni e valori occidentali. E a maggior ragione, Scorza, esule volontario in Europa, visse profondamente quel dilemma, la contraddizione e la scelta volontaria di essere «qui» e «là», tra l'America e l'Europa. Scrive Neira:

poeta, revolucionario, exiliado, hombre de empresas editoriales, finalmente, novelista y por los años ochenta, de nuevo político. Scorza, entre dos culturas, entre la vocación literaria y la política. Entre París y el resto del mundo. Entre la ficción literaria y el impulso rebelde que aspira a modificar esa misma realidad en la que se inspira o enraiza la obra narrativa... (Neira 1985: 105)

Come altri, Scorza vuol parlare a nome di un popolo di cui in realtà non fa parte, lo scopre anzi proprio dall'Europa, per darne poi un'immagine rispondente prevalentemente alle aspettative e alle esigenze editoriali europee.

Realismo magico: breve storia del termine

Prima di analizzare direttamente l'utilizzo del mito e della fantasia nelle *baladas* e nei *cantares* di Scorza, mi sembra opportuno dare una rapida scorsa alla storia del termine, estremamente controverso, di realismo magico, spesso applicato alla narrativa latinoamericana contemporanea. Come nota Escjadillo:

El "realismo mágico" ¿entorpece o favorece la percepción y comprensión de la realidad, en una novela que se presenta explícitamente como "realista"? He aquí otras de las tareas para la crítica peruana, en relación a la novelística de Scorza. Se trata de algo muy distinto al "realismo mágico" de las novelas de Arguedas. Lo "fantástico" en Scorza es algo más diversificado y su uso más frecuente. (...) Ello mismo indica la imperiosa necesidad de estudiar las modalidades y funciones de lo fantástico y lo mágico en la narrativa de Scorza. (Escjadillo 1978: 189-190)

Il termine viene utilizzato per la prima volta, in ambito figurativo, dal critico d'arte Franz Roh che nel 1925, in riferimento alla produzione pittorica tedesca del primo dopoguerra (profondamente influenzata dalla pittura

metafisica italiana di De Chirico e altri), conia la formula nel suo articolo *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*; un'arte, quella magico-realista, che, seppur mimetica, riesce a captare la magia che palpita nella realtà stessa. Dice Roh nel suo articolo, tradotto in spagnolo nel 1927 sulla *Revista de Occidente* di Ortega y Gasset (significativo è il fatto che nella traduzione spagnola il sottotitolo diviene il titolo dell'articolo, mentre in ambito tedesco prevarrà ben presto, per indicare quella corrente, il termine di *Neue Sachlichkeit*): «el arte de hoy pretende, sin perder la conciencia de su propia fuerza modeladora (...), apresar la realidad como tal, en vez de soslayarla en súbita y genial arrancada.» (Roh: 286) Poco più avanti aggiunge riferendosi all'opera di Schrimpf:

insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigurosamente un paisaje real, que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea «real», que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu. (Roh: 290)

Il termine viene impiegato anche in Italia, più o meno con lo stesso senso, da Massimo Bontempelli che, nella raccolta *L'Avventura Novecentista*, afferma: «Questo è puro 'novecentismo', che rifiuta così *la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia*, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose» (Rodríguez Monegal: 30-31; il corsivo è mio), e prosegue poi:

In nessun'altra arte troviamo nel passato parentele più strette che con quella pittura di cui abbiamo parlato, in nessuna vediamo così in pieno attuato quel 'realismo magico' che potremmo assumere come definizione delle nostre tendenze. (Rodríguez Monegal: 31)

In ambito latinoamericano, poi, è Arturo Usler Pietri (che tra l'altro conobbe Bontempelli a Parigi) a utilizzare il termine riferendosi alla letteratura latinoamericana a lui contemporanea; in *Letras y hombres de Venezuela*, del 1948, afferma:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en el medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico. (Leal: 232; il corsivo è mio)

La formula si è a questo punto impiantata in America Latina, ed è qui che si diffonderà ampiamente, dando vita a un accesissimo dibattito tra i critici, come vedremo tra poco. Per proseguire con la nostra breve storia del termine, fondamentale è un articolo di Ángel Flores del 1955, il primo tentativo della critica di definizione del realismo magico in riferimento alla letteratura latinoamericana; purtroppo si tratta di una definizione alquanto

vaga e caotica; Flores, parlando di un generico amalgama di fantasia e realtà, afferma:

Finding in photographic realism a blind alley, all the arts particularly painting and literature reacted against it and many notable writers of the First World War period came to re-discover symbolism and magical realism. (Flores: 188)

Flores, che non sembra conoscere l'articolo di Roh («This trend I term 'magical realism'», dice [Flores: 188]), menziona poi Proust, Kafka, De Chirico e fa di Borges il capostipite della letteratura magico-realistica latinoamericana. Dice a proposito:

For the sake of convenience I shall use the year 1935 as the point of departure of this new phase of Latin American Literature, of magical realism. It was in 1935 that Jorge Luis Borges' collection Historia universal de la infamia made its appearance in Buenos Aires (...). (Flores: 189)

Flores definisce poi le caratteristiche formali della corrente e vi include i nomi di Sábato, Bioy Casares, Cortázar, María Luisa Bombal, Rulfo e tanti altri. Il critico si allontana decisamente, insomma, dal senso che Roh aveva dato al termine, e sembra confondere grossolanamente, in questo amalgama, letteratura fantastica e realismo magico (Borges, per esempio, è fortemente anti-realistico e anti-mimetico, Kafka è espressionista).

Una decina d'anni più tardi appare un articolo di Luis Leal, anch'esso divenuto un classico della critica sul realismo magico; Leal prende le mosse proprio dall'articolo di Flores; riagganciandosi a Roh, Leal osserva giustamente come Flores confonda autori fantastici come Borges o Bioy Casares con i magico-realisti (Uslar Pietri, Asturias, Carpentier, Rulfo, Nicolás Guillén). Ma anche l'analisi di Leal risulta troppo vaga: distingue il realismo magico dalla letteratura fantastica, psicologica, ermetica, surrealista, magica e d'evasione, e afferma poi semplicemente che

El realismo mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos reelaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. (...) En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas. (Leal: 232-233; il corsivo è mio)

Dirà poi poco più avanti che nel realismo magico

lo principal no es la creación de seres o mundos imaginados, sino el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia. La existencia de lo real maravilloso es lo que ha dado origen a la literatura del realismo mágico, en la cual algunos

críticos quieren ver la verdadera literatura americana. (Leal: 233; il corsivo è mio)

Risulta imprescindibile, a questo punto, prendere in considerazione quella sorta di manifesto letterario, simbolo di un agguerrito affrancamento artistico (e non solo) latinoamericano, che nel frattempo (nel 1949) Alejo Carpentier aveva posto come prefazione a *El reino de este mundo* (e anni più tardi incorporato al saggio «De lo real maravilloso americano» nell'ambito della raccolta *Tientos y diferencias*). Testo famosissimo ormai, di un Carpentier in aperta polemica con il surrealismo parigino; dice l'autore cubano che

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (Carpentier 1966: 96-97; il corsivo è mio)

In America, in altre parole, il meraviglioso è parte stessa della realtà, è lì, a portata di mano, di chiunque sia pronto, «en virtud de una exaltación del espíritu», a coglierlo (ecco la fede); una realtà in cui ogni aspetto insolito è meraviglioso e dove non servono i «trucos de prestidigitación» dei surrealisti europei, che miseramente cercano di suscitare il meraviglioso grazie a codici del fantastico imparati a memoria. Riferendosi alla sua visita a Haiti nel 1943 dice ancora Carpentier: «A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera (...).» (Carpentier 1966: 98) Un'ultima citazione, infine, a testimonianza della fede in una realtà densa, viva, meravigliosa e lontana dagli artifici letterari di Parigi: « (...) lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos *al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano*. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano» (Carpentier 1980: 60) il corsivo è mio).

Parente stretto del *real maravilloso* carpenteriano è poi il realismo magico dell'*hechicero* e *Gran Lengua* Miguel Angel Asturias, che definisce magico-realista il suo *Hombres de maíz* e l'uso del mito che qui viene fatto (non a caso entrambi gli autori provengono, assieme a Uslar Pietri, dallo stesso surrealismo, dagli stessi caffè parigini); dice Asturias in un'intervista:

En la vida guatemalteca, que es la que invade mis novelas, están mezclados la realidad y lo fantástico, que es imposible separarlos. Por eso creo que cabría dar como explicación lo que podría llamarse

el "Realismo Mágico Americano", en el que lo real va acompañado de una realidad soñada con tantos detalles que se transforma en algo más que la realidad como en los textos indígenas. (Karp-Toledo: 107)

Anche qui dunque, realtà e magia uniti per un affrancamento culturale profondo, nel momento in cui la magia altro non è che la valorizzazione di un universo culturale a lungo ignorato e disprezzato, di un pensiero mitico presente e palpitante e altrove affannosamente e inutilmente cercato.

Realismo magico, real maravilloso e letteratura fantastica: un approccio interpretativo

Il termine di realismo magico avrà una enorme diffusione negli anni Sessanta, quando, con il boom della *nueva novela*, la critica lo riferirà a numerosi romanzi latinoamericani (in primo luogo *Cien años de soledad*); tuttavia, si è poi ben presto abusato del termine, riferendolo a qualsiasi opera presentasse una qualsivoglia *mezcla* di fantasia e realtà. Il dibattito tra fautori e denigratori della formula è tuttora acceso. Tra i secondi anche Rodríguez Monegal, che addirittura parla ormai di un dialogo tra sordi; il critico osserva come tra la definizione di Roh, la generazione di Carpentier e Asturias e i romanzieri del boom non vi sia alcuna linea di continuità e come gli studi effettuati siano estremamente vaghi e contraddittori: l'articolo di Flores, ad esempio, si riferisce fondamentalmente alla letteratura fantastica, così come Leal parla in fondo del *real maravilloso* carpenteriano. Sarebbe insomma illusorio voler dare un'etichetta comune a testi profondamente diversi, un'etichetta che ha perso il proprio significato originale e che è ormai diventata soltanto il *cajón de sastre* della letteratura latinoamericana. Dice Rodríguez Monegal:

sólo quiero apuntar su carácter de no-comunicación, de fórmula que en lugar de establecer una base para el diálogo crítico constituye un verdadero cul-de-sac, un callejón sin salida, un laberinto sin centro (...): quiero demostrar simplemente que la fórmula no funciona. Es decir: que en vez de estimular el diálogo crítico, lo paraliza; en vez de permitir la comunicación, la interrumpe; en vez de iluminar la obra, la oscurece. Es decir: que no lleva a nada, que es una tautología (en el mejor de los casos) o un pleonismo (en el peor). (Rodríguez Monegal: 26-27)

Forse il critico pecca di eccessivo pessimismo, ma ha senz'altro ragione nel sottolineare l'abuso che si è fatto della formula; in questi anni sono tra l'altro proliferati gli studi critici sul realismo magico e quello che ne risulta è un quadro talvolta caotico e contraddittorio di teorie e proposte; osserva a proposito Lucila Inés Mena:

La confusión acerca de la naturaleza del realismo mágico radica, precisamente, en que lo que intuimos por realismo mágico se mueve dentro de términos tan nebulosos como lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico, lo sobrenatural. Por consiguiente, la mayor dificultad con que tropezamos reside en la definición de los términos. (Mena: 64)

Lo stesso dice Anderson Imbert nel suo intervento nel corso dello stesso congresso:

Después de todo son meras palabras que cambian con la historia. Solamente a un fanático se le antojaría fijar en el pasado la significación de una palabra que todavía está muy viva en el presente. (...) Conviene, eso sí, que cada quien aclare sus conceptos; y éste es mi propósito: aclarar los míos. (Anderson Imbert: 41)

Effettivamente il fatto che il termine di realismo magico abbia cambiato di significato rispetto alla definizione di Roh non significa che non abbia più valore. L'essenziale è stabilire che senso debba avere e applicarlo con coerenza.

A tale scopo ho fatto riferimento, in particolar modo, ai lavori di Ana María Barrenechea e Irlemar Chiampi; entrambe prendono le mosse dalla definizione di fantastico, strano e meraviglioso di Todorov. Lo studioso riconduce il fantastico (la cui lettura non può essere né poetica né allegorica) all'*incertezza* che investe il lettore (ma anche i personaggi e il narratore) di fronte all'irruzione del soprannaturale nel mondo familiare della realtà; il fantastico occupa il lasso di tempo del dubbio, «l'esitazione del lettore è quindi la prima condizione del fantastico» (Todorov: 34), come dice l'autore stesso. Ma il fantastico dura soltanto il tempo dell'esitazione: nel momento in cui il soprannaturale riceve una spiegazione razionale e viene ricondotto alle leggi della realtà si passa immediatamente nel campo dell'*étrange*, dello strano, mentre una accettazione del soprannaturale come normale (che implica una ridefinizione delle leggi della natura) ci porta nel campo del meraviglioso. Afferma infatti Todorov:

Se [il lettore] decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso. (Todorov: 45)

La Barrenechea prende spunto dalle categorie todoroviane per proporre (senza escludere una lettura poetica o allegorica) un sistema in cui entrambi i termini (fantastico e meraviglioso) sono caratterizzati dalla compresenza di fatti normali e a-normali; è la *problematización* di questa compresenza (o la sua assenza) a determinare l'uno o l'altro genere; come afferma l'autrice, «la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales (...) en contraste con hechos reales (...)»

(Barrenechea: 90) Più che il dubbio e l'esitazione todoroviani sulla natura degli avvenimenti, pertanto, è il concetto di problematizzazione a dividere i due generi, il fatto che la compresenza tra normale e anormale venga vissuta come problema o meno. Prosegue più avanti l'autrice, riferendosi ai racconti di fate:

Son los mitos o los herederos del mito que nacieron en un mundo no regido por la ley de la contradicción y han conservado de él la libertad imaginativa. Coincidimos con Todorov en considerar que éstos sí están fuera del género de lo fantástico y lo adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se planteen con ellos ningún problema. (Barrenechea: 95; il corsivo è mio)

Anche la Chiampi (che preferisce parlare di *realismo maravilloso*) si rimette allo schema todoroviano e sottolinea come entrambi i generi, fantastico e *realismo maravilloso*, mettano in discussione l'impostazione razionale su cui è basata l'immagine del mondo. Ma mentre la letteratura fantastica rimane legata, anche qui, a un'inquietudine fisica e intellettuale (paura e dubbio),

el realismo maravilloso desaloja cualquier efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror, provocado por un acontecimiento insólito. En su lugar, coloca el encantamiento como un efecto discursivo (...). Lo insólito deja de ser el 'otro lado', lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) en la realidad. (Chiampi: 86)

Continua poi affermando che,

A diferencia de lo maravilloso, el realismo maravilloso no huye de los realia por la indeterminación espacio temporal (...); tampoco explicita o cuestiona la causalidad para eliminarla, como en lo fantástico. A diferencia del primero, la causalidad es restablecida, a diferencia del segundo, esa causalidad es no conflictiva, y a diferencia del realismo no es explícita, sino difusa. (Chiampi: 88)

Nella letteratura fantastica, quindi, si assiste alla contraddizione e al conflitto tra reale e irreal, vi è una fuga di senso nel momento in cui si soppesano le due diverse possibilità e il sistema del lettore viene messo in discussione senza che al suo posto si fornisca una certezza metafisica capace di risolvere l'incertezza. Nel *realismo meraviglioso*, invece, non vi sono né contraddizione né dubbio né conflitto; non c'è alcuna fuga di senso, poiché la *fede* nella trascendenza di uno stato extranaturale garantisce un senso armonico e coerente del mondo: «el lector no es solicitado a sopesar las versiones natural y sobrenatural, sino a *revisar la separación de esas dos*

zonas de sentido» (Chiampì: 92; il corsivo è mio), a rimettere cioè in discussione un sistema basato sul binomio ragione/non-ragione. È per questo che il realismo meraviglioso è spesso associato alla religiosità (Carpentier) o al mito (Arguedas), come sottolinea anche Lucila Inés Mena:

También es notable el hecho de que aquellos autores a quienes más comunemente se denomina mágicorrealistas cultivan una temática que enfoca insistentemente la realidad americana a través de sus mitos y de su naturaleza primigenia. Podríamos pensar entonces, que el uso de lo maravilloso que esta realidad proporciona, sea uno de los factores que nos lleva a considerar a Rulfo, Carpentier, Asturias y García Márquez como escritores mágicorrealistas, mientras dudamos de la filiación mágicorrealista de Borges, Cortázar, Sábato y Fuentes. (Mena: 66)

Per quanto riguarda il *real maravilloso* carpenteriano invece, occorre dire che, da un punto di vista teorico ed estetico, la formula non ha fondamento. Carpentier ritiene che nella realtà americana, a differenza di altre realtà, si trovi il meraviglioso, e che da questo derivi un particolare tipo di letteratura; come giustamente osserva Anderson Imbert,

Es evidente que Carpentier ha escrito un ensayo literario sin pretensiones filosóficas; pero como hay quienes lo leen como filosofía y no como literatura conviene mostrar sus falacias. Ante todo, la falacia de que el arte es mera imitación de la realidad y por tanto la realidad supera al arte (...). La segunda falacia de Carpentier es la de suponer que para narrar portentos hay que tener fe. La verdad es lo opuesto (...). En suma: que la noción de lo 'real maravilloso' por ser ajena a la Estética no debe confundirse con la categoría, ésta sí estética, del 'realismo mágico' (...). (Anderson Imbert: 40-41)

Il meraviglioso, insomma, non si trova nella realtà, ma nell'arte di fingere, nella *ficción*; lo stesso dice Emil Volek nel suo articolo: «'lo real maravilloso americano' no es la realidad americana, tanto menos *la* realidad, sino *uno de sus posibles simulacros*.» (Volek: 8)

Il meraviglioso non si trova insomma in America, bensì nelle capacità dell'autore. Dello stesso parere è anche Roberto González Echevarría, che inoltre sottolinea come

disertar sobre

"lo real maravilloso americano" excluye (...) toda posible espontaneidad producto de una fe, de una falta de autoconciencia. Si lo real maravilloso sólo se descubre ante el creyente, ¿qué esperanzas puede tener de aprehenderlo y manifestarlo Carpentier? El problema de la reflexividad queda abierto, y también el del dualismo: las maravillas quedan del lado de allá, del lado de los afroantillanos, de

los indios, a quienes Carpentier supone creyentes, y que pueblan sus ficciones. Pero ¿dónde queda Carpentier? (González Echevarría: 37)

È insomma nella categoria del realismo magico che rientrano anche le opere meravigliose di Carpentier.

La fantasia engagée di Scorza

È giunto il momento di analizzare con attenzione la presenza del mito e della fantasia nel ciclo scorziano; questi sono gli elementi decisivi della peculiarità dell'opera, ne determinano la natura epica ed eroica, il tono favolistico e fiabesco e, con quell'«aire a Macondo», ne accentuano la *latinoamericanidad*. La portata culturale e ideologica di tale presenza è notevole e in quanto tale va analizzata in dettaglio.

Scorza ha sottolineato spesso, in varie interviste, l'importanza di una liberazione della fantasia e dell'immaginazione come forma di affrancamento culturale e politico; si tratta insomma di rifiutare «l'ideologia dei conquistatori», di respingere un'immaginazione controllata, di acquisire coscienza della propria identità e specificità, di appropriarsi della parola, di liberare «inmensas canteras de fantasía». Si tratta di una riappropriazione del proprio spazio e del proprio tempo, di un atto sovversivo di liberazione e di rivolta; «la fantasia en América Latina es un elemento revolucionario, como el humor», afferma l'autore (Campra: 186). Nell'intervista a Escajadillo dice:

La visión diurna, es decir, la meramente histórica, es forzosamente limitada. Mis novelas son máquinas de soñar, donde más importante que los niveles reales son los horizontes oníricos. Sucede que yo he renovado la novela política indigenista incorporándole una intensa condición poética y onírica. Mis novelas, pues, tienen dos niveles: un nivel histórico y un nivel onírico. (Escajadillo 1990: 72)

Ha ragione Scorza a sottolineare il superamento del ciclo della *guerra silenciosa* rispetto all'indigenismo ortodosso, così rigorosamente serio, solenne, realista e razionalista (secondo Antonio Cornejo Polar, infatti, realismo magico e lirismo sono i tratti caratterizzanti del neoindigenismo letterario). Nei commenti di Scorza alla sua opera, sogno e fantasia vengono continuamente contrapposti alla razionalità: «No hay ninguna diferencia entre fantasía y realidad. Creo que se trata de un concepto completamente europeo, siempre que supongamos que la 'verdad' existe», dice a Rosalba Campra (Campra: 176); «io credo che perché la realtà sia più reale si debba presentarla sotto una forma fantastica, (...) in America Latina la realtà stessa è smisurata...», aggiunge con toni carpenteriani in un'altra intervista (Mauro,

Clementelli: 207). Ecco un'altra testimonianza dell'autore, che non può non ricordare le parole di Mariátegui:

(...) la liberazione della fantasia in America Latina è la prima condizione, secondo me, per l'azione. La funzione dell'arte, nel nostro paese, è di raggiungere la verità attraverso la fantasia. Noi stiamo scrivendo sostiene Carpentier i fondamenti di una storia. Noi siamo i primi a pronunciare le prime parole di una storia che è un'altra storia. (Teja: 1062)

Si tratterebbe in altre parole di quella pressione del referente di cui parla Cornejo Polar, di quegli elementi che *desnovelizan* il romanzo e lo riavvicinano alla struttura del pensiero mitico indigeno; Scorza cerca insomma di attuare nelle sue fabulazioni politiche, come le definisce Dario Puccini, una rivalutazione del mito come forma di resistenza popolare che giunge fino all'utopia. Come sottolinea Albertocchi, l'autore ha una visione militante del mito, «inteso come recupero di un mezzo espressivo autoctono, quasi tribale, da contrapporre dopo quattro secoli di silenzio coloniale alla parola dei dominatori.» (Albertocchi: 449)

Secondo Scorza il mito ha sempre rivestito una funzione di difesa e di protezione nei confronti di una realtà insostenibile, almeno a partire dal trauma della conquista; dice in un'altra intervista:

El mito es una respuesta a las atrocidades de la realidad. La Conquista no provocó solamente una hecatombe humana: hundió a la sociedad precolombina en un estado de locura colectiva que todavía no ha superado, o que quizá empieza a superar por medio de la palabra. (Amargo: 17 II)

Poco più avanti aggiunge:

Para existir espiritualmente, los salvados del naufragio precolombino (...) necesitan refutar esa historia: necesitan anular esa visión insoportable. La única manera de crear otra historia es el mito. Así, desde el principio, el mito que sirve para enfrentarse con el insoportable horror de la realidad, funciona como un arma destinada a forjar un pasado que no puede estar en el pasado, sino en el futuro. (Amargo: 17 II)

Il mito visto dunque come rifugio e fuga da una realtà insopportabile, o meglio come espulsione dal tempo e dalla storia. Ritorna la riflessione costante di Scorza sul trauma della conquista, su una paralisi del tempo che non si è ancora conclusa (e che verrà tradotta metaforicamente nel ciclo); scopo della pentalogia sarà proprio quello di superare tale visione mitica per rientrare nella storia e riappropriarsi del proprio tempo e del proprio spazio.

Ritorna infine la riflessione, costante, sulla storia e sulla sua codificazione ed ermeneutica, di cui il ciclo si propone come alternativa alla storiografia ufficiale; quella di Scorza si propone come una cronaca che nasce dal punto di vista dei vinti (ora doppiamente vinti), ed è per questo che abbondano gli elementi mitici, onirici, fantastici che, tradotti in un tono iperbolico, metaforico, surrealistico e delirante, vogliono trasformare il romanzo in un'epica popolare, superando nettamente la visione esteriore e realista dell'indigenismo ortodosso: «¿Porqué iba yo a proponer sucesos mágicos como reales? ¿Porqué así lo exige un realismo caduco? Porqué yo no soy supersticioso?», dice ancora l'autore (Bensoussan 1974: 41). E poi continua:

Decidí, pues, eliminarme del relato y escribir el libro desde el punto de vista de los protagonistas. Necesariamente era un punto de vista legendario porque los acontecimientos se ofrecían como mito. (...) Recurrir al mito era en este caso la única forma de ser realista. (Bensoussan 1975: 4)

Gli elementi fantastici abbondano: gli attributi mitici degli eroi (simili a «cavalieri antichi o [a] certi protagonisti dei fumetti, invincibili, invisibili, insonni, incorruttibili, insuperabili, infaticabili» [Puccini 1985: 223]), la mitificazione e la successiva smitizzazione del potere, la metafora della cecità, la paralisi del tempo e la conseguente atemporalizzazione degli avvenimenti (quella ciclicità del tempo che scaturisce dalle *quejas* ancestrali, dalle sconfitte millenarie, dalle gesta di eroi come Garabombo o don Raymundo). Tali elementi rientrano tutti in quella compresenza problematica di elementi reali e soprannaturali che caratterizza il realismo magico una compresenza che non desta né timori né contraddizioni, ma viene vissuta come normale dai personaggi della *ficción* e dal lettore stesso; si tratta di un mondo coerente, dove non esistono fughe di senso perché, come afferma la Chiampi, reale e soprannaturale non entrano in conflitto, escludendosi reciprocamente, ma convivono armonicamente inducendo semmai il lettore a «revisar la separación de esas dos zonas de sentido», ossia il razionale e l'irrazionale. Non dubitiamo mai, infatti, delle doti dei vari personaggi o delle loro gesta. E non è un caso dunque che il realismo magico di Scorza sia strettamente collegato come dicevamo prima al mito come abolizione del confine tra realtà e fantasia, ragione e irrazionalità. Il realismo magico di Scorza si avvicina allora a quello di Carpentier, Arguedas, Asturias, nel comune progetto di affrancamento culturale di un popolo. Ma è qui che Scorza si allontana profondamente da quegli autori, ed è qui che il suo uso del mito acquisisce caratteri specifici.

Il primo elemento caratterizzante della fantasia scorziana è il fatto che, tranne alcune eccezioni, l'autore inventa tutti gli elementi mitici della narrazione. Unici materiali autoctoni sono il mito postispanico di Inkarrí (scoperto e tradotto da Arguedas) e la figura della divinità inca Pariacaca («En el principio Pariacaca nació de cinco huevos. Cinco cuerpos nacieron

de cinco huevos» [JI, 197]¹; non è un caso che i *cantares* del ciclo siano proprio cinque); in *Garabombo*, infine, poco prima dell'ecatombe conclusiva, viene citato un passo tratto da *Dioses y hombres de Huarochiri*, narrazione quechua raccolta, come informa l'autore stesso, da Francisco de Avila (l'intertesto mitico instaurerà poi simbolici parallelismi col testo narrativo).

A parte queste poche eccezioni, il resto è stato creato da Scorza sulla falsariga del pensiero mitico indigeno: «Yo he inventado buena parte de los mitos porque para mí el mito era simplemente una exageración de la realidad», dice l'autore a Modesta Suárez (Suárez: 93). Scorza, a differenza di Arguedas, Asturias o Carpentier, non intende documentare da un punto di vista antropologico la ricchezza della mitologia quechua o dare un taglio culturale alla sua opera: la sua dice l'autore «no es una literatura que se propone exclusivamente la descripción de la sociedad india sino la *descripción épica de una sociedad en lucha contra los opresores*». (Suárez: 92; il corsivo è mio) Scorza nutre profonda ammirazione per la cultura quechua, ma non è questa la motivazione profonda della pentalogia. Per quanto affascinato da quel mondo, l'interesse dell'autore è rivolto prevalentemente all'aspetto ideologico, politico, di presa di coscienza. Le parole dell'amico Neira sono ancora una volta illuminanti:

«El malentendido y la obligación de narrar el mundo del subconsciente indígena que desconocía, es una tarea impuesta por la demanda editorial europea. Scorza jugó el juego, sin convencernos. Sus indios son decorativos.» (Neira 1985: 114)

I suoi sono in primo luogo eroi epici, mitici e letterari. Come nota ancora Neira,

La novelística de Scorza (...) no es sólo testimonial. Es una vasta metáfora. Tras el novelista, está el poeta. Sus indios, mágicos y míticos, son indios literarios. Y sólo se lo debe leer en segundo grado. Las comunidades en que se ancla su información son en la realidad más mestizas que "indias" y más realistas que mágicas. En otras palabras, las novelas de Scorza valen no tanto porque son indigenistas sino porque las escribió Manuel Scorza. Es decir, un peruano, extremadamente culto, hombre ya de varias orillas culturales (...); se trata de dotar a esa vasta y real rebelión andina de una mitología. Está más cerca, la narrativa, de las epopeyas clásicas, como el Mahabaratta hindú y La Iliada, el Orlando Furioso, y hasta

¹ Le citazioni tratte dai cinque romanzi del ciclo sono seguite, tra parentesi, dall'abbreviazione del titolo e dal numero della pagina: RR sta per *Redoble por Rancas* (Barcelona, Plaza y Janés, 1983), GI per *Garabombo, el invisible* (Barcelona, Plaza y Janés, 1984), JI per *El jinete insomne* (Caracas, Monte Avila, 1977), CAR per *Cantar de Agapito Robles* (Caracas, Monte Avila, 1977) e TR per *La tumba del relámpago* (México, Siglo XXI, 1981)

del esperpento de Valle-Inclán (que conocía y frecuentaba), que del indigenismo clásico de un Ciro Alegría o un Arguedas. (...) No creo muy fundado que [Scorza] escribiera de los campesinos porque del lado materno provenía de éstos. Scorza es limeño. Y escribe su saga, para darnos a los no-indios, ese suplemento de alma, de pureza y densidad histórica que, sin ellos, no tenemos. Ni más ni menos. (Neira, settembre 1985: 60)

E il mito, consono all'universo del referente, serve allora da vettore, da canale attraverso il quale la *concientización* degli indios si cristallizzi gradatamente. È uno strumento, un'arma di lotta come l'ironia. Alejandro Losada Guido ritiene che il fantastico scorziano sia presente nella narrazione in quattro forme: come *elemento naturale* della vita andina (ad esempio la consultazione della coca), come *mezzo tecnico*, ossia come modo di narrare (i morti che parlano tra loro, i cavalli che combattono), come *rottura dell'ordine naturale* (la partita di poker che dura novanta giorni, la bellezza di Maca, la sessualità esplosiva di don Migdonio, l'apparizione del *cerco*, la resistenza di Fortunato, le dimensioni di una *hacienda*), e infine come *spiegazione razionale* di fatti irrazionali (la cecità delle autorità di fronte al *cerco*, la fortuna di Montenegro, il comportamento delle autorità, le gesta del Ladrón o di Garabombo). Secondo il critico, il primo tipo è irrilevante in Scorza: «no lo es en la obra de Ciro Alegría, en la de Asturias y el primer Carpentier, que insisten en que su realismo debe ser 'maravilloso', porque así son nuestros pueblos.» (Losada Guido: 109) Losada ritiene, a ragione, che Scorza dia il suo meglio negli ultimi due casi; del terzo dice che svolge una funzione *significativa*, e che rivela una dimensione occulta della realtà; si tratta di un'esagerazione rabelesiana, iperbolica, superlativa, di quella forma spesso adottata dalla letteratura popolare per dare un significato speciale a una data realtà, sottolineandone il superamento rispetto alla dimensione quotidiana delle cose. Dell'ultimo caso, Losada conclude dicendo che è un modo «de velar la realidad, de no enfrentar las verdaderas causas y explicar las actitudes que están más allá de las posibilidades normales, dándoles una explicación irracional.» (Losada Guido: 109)

Il mito in Scorza è quindi investito di un significato ideologico, ha una funzione interpretativa della realtà e della storia e si fa talvolta apertamente didattico. Questo mito nasce dall'interpretazione della storia di Scorza, non dalla mitologia indigena; osserva giustamente Mabel Moraña che

La fantasía no es ya, solamente, un recurso de presentación de sucesos que facilita la interiorización, en la perspectiva narrativa, de la visión del pueblo indígena, sino un modo de interpretar los procesos históricos y sus instancias más significativas, una superposición ideológica de visiones que culmina en una nueva versión de los acontecimientos representados. (Moraña: 183)

Un mito dunque, che non è neutrale, ma che porta con sé, o meglio in sé, un significato ulteriore, ideologico e politico, mediato dalla prospettiva dell'autore. Lo sottolinea anche Roland Forgues nella sua monografia sulla funzione del mito all'interno del ciclo: «el mito viene a cumplir una función puramente ideológica, tratando de convertir una toma de conciencia individual (...) en una toma de conciencia colectiva (...)» (Forgues 1991: 67)

Ecco dunque che questo mito sarà sempre giustificato, motivato ideologicamente, ci sarà sempre una spiegazione razionale legata alla *concientización* dei protagonisti; per Scorza il mito non può essere né neutrale né gratuito: «Jamás utilicé el mito arbitrariamente. Sin caer en una servidumbre realista obsoleta partí de proposiciones reales», dice in un'intervista (Bensoussan 1974: 40). E poi prosegue:

Los animales huyen, los árboles se retuercen y caminan, las lechuzas vuelan de día en Redoble por Rancas porque tienen miedo del Cerco que avanza cerrando el mundo. El Ladrón de Caballos no habla con los animales gratuitamente: habla con ellos para organizar una rebelión. Y Garabombo, el Invisible, (...) se vuelve transparente con fines igualmente concretos y lo importante no es lo que le ocurre como un personaje de Wells cuando es invisible sino cuando deja de serlo. Y al final el lector conoce la causa de su "enfermedad" tan bien como él. (Bensoussan 1974: 40)

In altre dichiarazioni l'autore sembra voler tornare al significato che Carpentier aveva dato al mito come peculiarità latinoamericana («en los Andes, en esas alturas remotas en el espacio y el tiempo, el mito es natural. En este sentido yo estoy prolongando más bien la línea de Arguedas» (Bensoussan 1974: 40); «el mundo indígena siempre ha sido mágico. Aun hoy se expresa mágicamente» [Bensoussan 1974: 40]); ma queste affermazioni sembrano rispondere alle mode ideologiche e dei mass-media più che a una profonda convinzione dell'autore, come vedremo più avanti.

Per Scorza, il mito si converte in un'arma di lotta, una risposta al solipsismo ideologico e linguistico cui gli oppressi sono stati costretti, quegli oppressi che, come ben osserva Lore Terracini riferendosi all'opera di Scorza,

Utilizzano proprio l'antica categoria di infra-umanità in cui erano relegati per ribaltarla in quella di sovraumanità. E quindi, respinti fuori dalla comunicazione verbale con gli oppressori, ora parlano con gli animali, come il Ladro di Cavalli; e, condannati a non vedere e non esser visti, ora vedono di notte come di giorno (il Nittalope) e, soprattutto, per combattere il potere, diventano invisibili. Proprio quel grado zero dell'esistenza in cui erano stati respinti diventa per loro terreno e arma di rivolta. (Terracini: 289)

Come per l'ironia, si fa della debolezza cui si è stati costretti la propria forza, la propria arma di lotta, ribaltando così una situazione di passiva rassegnazione. Garabombo, convinto ormai di essere diventato invisibile (le

autorità *non lo vedevano*), acquisisce coscienza, in carcere, della reale causa della sua malattia: «En la prisión había comprendido la verdadera naturaleza de su enfermedad. No lo veían porque no lo querían ver. Era invisible como invisibles eran todos los reclamos, los abusos y las quejas» (*GI*, 163). Garabombo decide allora di ribaltare la situazione e di fare della sua invisibilità la propria arma («El error de su ignorancia sería el arma de su lucidez», *GI*, 164).

E l'invisibilità dell'eroe (che, come suggerisce l'autore stesso, ricorda i personaggi di HG Wells, di Ellison, o anche il *licenciado* Vidriera di Cervantes) durerà finché i suoi compagni non si ribellino, finché la loro paura non si dissolva, finché Garabombo non avrà illuminato anche i *colonos* più rassegnati: «Ni herbolarios ni brujos me curarán. El día que ustedes sean valientes me curaré. ¡El día que comande la caballería comunera!» (*GI*, 195), grida Garabombo alla sua gente. Dopo la rivolta, di fatto, le autorità non potranno non vedere Garabombo e i suoi reclami.

Ugualmente motivati sono gli attributi dell'Abigeo, che cerca di prevedere le mosse del nemico nei suoi sogni, del Ladrón, che cerca di convincere i suoi cavalli ad aiutare i *comuneros* ribelli, la bellezza di Maca, che riesce ad umiliare dal primo all'ultimo potente della provincia, le profezie di doña Añada, l'insonnia di don Raymundo e gli stessi miti di Inkarrí e Pariacaca.

I critici hanno spesso accostato il realismo magico di Scorza alla Macondo di García Márquez; ma come osserva Lore Terracini, «se in *Cien años de soledad* il livello politico, qualora ci sia, è funzionale a quello magico, in (...) [Scorza] è il livello magico a essere funzionale a quello storico e politico.» (Terracini: 288) Lo nota l'autore stesso, che tra l'altro ha sempre rinnegato ogni debito nei confronti di García Márquez (e riconoscendosi più vicino, semmai, a Carpentier); dice in proposito: «García Márquez propone la magia al servicio de un delirio imaginativo, ése es su gran mérito. El parte de la realidad al mito; yo viajo del mito a la realidad» (Bensoussan 1975: 4); nell'intervista a Roland Forgues aggiunge: «no utilizo el Mito como un escape de la realidad, sino como una aclaración de la realidad.» (Forgues 1985: 8)

Il tratto determinante del suo realismo magico è dunque il continuo rimando al processo di *concientización* dei protagonisti; gli eroi scorziani, infatti, sono tali in quanto acquisiscono maturità politica e coscienza di classe, e loro compito è quello di estendere tale coscienza a tutta la collettività. Questi eroi hanno compiuto il loro apprendistato fuori dalla comunità, e qui tornano per trasmettere i primi rudimenti della loro consapevolezza politica a tutti gli altri; Acutis vi riconosce uno schema invariante:

Data la situazione iniziale di oppressione di una collettività da parte del futuro antagonista dell'eroe, si individuano le seguenti funzioni cardinali: 1. Educazione individuale dell'eroe (in carcere, in caserma, nella solitudine); 2. Trasmissione della conoscenza acquisita dall'eroe alla collettività; 3.

Organizzazione della rivolta collettiva contro l'antagonista; 4. Tradimento; 5. Sconfitta della collettività. (Acutis: 179-180)

Chacón e Fortunato sono i primi che, nella loro lotta individuale, riportano alle loro reali dimensioni le figure mitificate del potere, don Migdonio, il *cercó*, ma soprattutto l'archetipo stesso del Male, Montenegro. Il Nictálope prova odio nei confronti di Montenegro da quando aveva nove anni, ma è il carcere a chiarire il suo odio, a dargli un significato politico; e quando esce dal carcere per la seconda volta infrange un tabù inverosimile: alle sei entra nella piazza che rigorosamente si svuota per la consueta passeggiata del giudice e, come in un film western, ride insolente:

[Chacón] ingresó en la Plaza de Armas lentamente. En una de las esquinas depositó una maleta de cartón verde, se agachó y sacó una cajetilla. Por la otra esquina ingresó el doctor Montenegro. Era la hora de su paseo. (...) El forastero comenzó a fumar. El doctor Montenegro, miope para los peones, prosiguió. Héctor Chacón, el Nictálope, comenzó a reírse: su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de búhos, espuma atropellada por los estampidos de una risotada seca como los disparos de los guardias civiles y que cayó flagelada por los espasmos de una pavorosa alegría. La gente salió a las puertas. En el Puesto, los guardias civiles rastrillaron sus fusiles. Niños y perros cesaron de perseguirse. Las viejas se santiguaron. (RR, 64)

È una risata sovversiva, rivoluzionaria, è l'atto di ribellione dell'uomo che cercherà di uccidere l'intoccabile Montenegro. Anche Espíritu Félix, *peón* di don Migdonio, compie il proprio apprendistato, in caserma questa volta. Ed è Fortunato, poi, l'altro grande eroe, quasi un martire cristiano (Scorza lo descrive con toni biblici), che assolutamente solo, lotta contra l'altro mito del potere, la Cerro de Pasco, ovvero la sua epifania il *cercó*. Fortunato ne svela la reale entità, rifiutando una spiegazione mitica: «¿Cuándo los caminos tuvieron cerco? Un cerco es un cerco; un cerco significa un dueño, don Marcelino» (RR, 67); la stessa smitizzazione proviene da Padre Chasán, che di fronte ai fedeli sconvolti da quello che ritengono un castigo divino, proclama: «El cerco no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos. No basta rezar. Hay que pelear» (RR, 117); anche Pis-Pis, infine, smaschera la vera natura del *cercó*: «¡No es Dios, papacitos: es la 'Cerro de Pasco Corporation'!» (RR, 95). E Fortunato aggiunge: «La pampa es de los caminantes. En la pampa nunca se conocieron cercos» (RR, 50), e ancora: «Los gringos nos cercan y nos persiguen como a ratas. La tierra no es de ellos. La tierra es de Dios» (RR, 249).

Questo tema della *concientización* si traduce poi, nell'arco di tutto il ciclo, in una sorta di metafora che oppone vista a cecità, e che corrisponde all'opposizione coscienza non coscienza. Basti pensare agli *hombres-topo*, che possono vivere soltanto nell'oscurità (della non coscienza), o alla

mancanza di luce cui è costretta Cerro de Pasco per volere di Mr. Troeller, o alle autorità che non vedono il recinto che sta circondando Cerro (l'unico a vederlo è Ledesma) ed è su questa stessa metafora che nasce tutta la vicenda di Garabombo, invisibile alle autorità. Una variante di quest'opposizione è poi la classica metafora della vista interiore come saggezza e preveggenza, come nel caso di doña Añada e dell'Abigeo. Héctor, poi, sottolinea Cesare Acutis, «è il personaggio che ha raggiunto la più salda maturità politica [in *Redoble por Rancas*]. A lui è riservata una serie di attributi epici attinenti il campo della vista.» (Acutis: 185)

C'è infine un'altra metafora chiave, quella della mitica immobilità del tempo che, nel terzo e quarto cantare, traduce l'arresto della storia per gli indios andini. Ne *El jinete insomne* i fiumi non scorrono più e diventano laghi, le piante e i bambini non crescono, la gente non muore, gli orologi si ammaliano e vanno in putrefazione: il tempo si è fermato perché mancano il coraggio e la coscienza per ribellarsi e perché il potere di Montenegro e Pepita non ha limiti. Ancora una volta, c'è una spiegazione legata alla *concientización* a chiarire il mito. Pepita Montenegro si annoia e per distrarsi decide di anticipare le feste dell'anno: il tempo è diventato *folle*, e solo la rivolta potrà curarlo. In questo senso, all'oblio voluto dai Montenegro e permesso dalla codardia dei *comuneros*, si oppone la tenace volontà di ricordare di don Raymundo, la volontà di non cedere al sonno perché la memoria collettiva non vada perduta. Un'esclusione dalla storia che è facilitata dall'abolizione del servizio postale da parte di Montenegro, deluso dalle cose spiacevoli scoperte nelle missive: «la desaparición del obsoleto servicio postal se tradujo en un estado de felicidad que no exceptuó ni a los hipócritas.» (JI, 102) Dopo che don Raymundo ha dimostrato l'inutilità delle vie legali per il recupero delle terre, cercando così di risvegliare la coscienza dei *comuneros*, sarà Agapito a continuare l'opera di organizzazione della rivolta; anche Agapito ha acquisito in carcere la piena maturità politica; dice ai suoi compagni:

En nuestra provincia todo está detenido por culpa de nuestra cobardía. El día que aceptamos que el doctor Montenegro acortara los meses para acercar las fiestas, el tiempo anfermó. Y cuando el juez cambió el calendario a su capricho, enloqueció. Esta atrocidad sólo terminará el día que acabemos con su tiranía. (CAR, 108)

Scorza riprende insomma l'idea mariateguiana di una *concientización* che provenga dal mondo indigeno piuttosto che dall'esterno. Quando finalmente Agapito e i suoi occupano l'*hacienda* di Huarautambo, avviene l'inverosimile: doña Pepita e Montenegro piangono e implorano clemenza. È l'acqua del lago, liberata dal coraggio dei *comuneros*, riprende a scorrere. È la definitiva smitizzazione del simbolo stesso del Potere: Montenegro ha i capelli bianchi: il tempo, in realtà, non si è mai fermato. Osserva giustamente Bradley Shaw:

Scorza develops elaborate mythical constructs only to make them incredible. A brief analysis of the demythicizing process is crucial to an appreciation of the cycle of cantares and clarifies the importance of the mythical element within the fiction of each writer. (Shaw: 142-143)

Ha dunque ragione Losada a riconoscere nelle ultime due forme del fantastico la vera specificità di Scorza; è qui che l'autore dà il suo maggior contributo, perché è in queste forme che può sovrapporre alla prospettiva popolare e mitica quella propria, «hilvanada con la ironía» e caricata di un secondo significato politico.

Ma ancora più significativa è l'evoluzione del pensiero mitico all'interno del ciclo. Si assiste infatti a un suo progressivo sviluppo, guidato dall'autore, che sbocca ne *La tumba del relámpago*, romanzo così diverso, da ogni punto di vista, dagli altri quattro. Ne *La tumba* si rende esplicito quel conflitto (prima implicito) tra pensiero mitico e storia, fantasia e realtà, tempo ciclico e tempo lineare; il romanzo nasce all'insegna del pragmatismo storico, del pensiero politico, il pensiero mitico si dissolve, e con lui l'accesso metaforismo e il tono iperbolico ed epico; anche tecnicamente è evidente lo stacco dai romanzi precedenti: il punto di vista non è più quello del narratore onnisciente, appartenente alla *comunidad*; ora è quello di un narratore che osserva i *comuneros* dall'esterno, è solidale con la loro causa ma non è uno di loro, non partecipa della loro visione mitica del mondo, e cerca invece di inserirli nel mondo occidentale e moderno della storia, dei partiti, delle questioni politiche, della lotta organizzata. È la risposta di Scorza al fatalismo e al millenarismo indigeni; l'autore ha spesso sottolineato che i suoi libri «terminan en mascre, porque todas las insurrecciones quechuas terminaron en una masacre; porque los quechuas tienen cinco estaciones: primavera, verano, otoño, invierno y masacre.» (Moraña: 189)

Si assiste così a un doppio movimento del mito all'interno del ciclo. Dal punto di vista dei protagonisti gli avvenimenti del mondo vengono inizialmente interpretati attraverso una visione mitica dell'universo: così è possibile una miticizzazione del potere (il *cerco*, Montenegro etc.) e una sua successiva smitizzazione grazie alla parallela e contrapposta mitificazione degli eroi e della lotta. Tale movimento si sviluppa intorno al tema della presa di coscienza, capace di superare la paura e la rassegnazione; il mito rappresenta dunque un'arma di lotta, sostenuto da un'altro strumento, quello dell'ironia. Tutti i miti del ciclo rappresentano il canale attraverso il quale si perviene alla maturità politica e alla smitizzazione del potere. Ma c'è un altro movimento che si contrappone al primo e che viene reso esplicito nell'ultimo romanzo: l'incapacità del mito di tener testa alle circostanze della storia; per quanto Scorza ammira la cultura quechua, di cui l'opera costituisce un omaggio tangibile, non può non vedere i limiti di un approccio mitico alla realtà ai fini di una ribellione organizzata contro i

centri del potere. Ne *La tumba* ad esempio, l'anticipazione della data della rivolta perché l'Arpista di Lima ha sognato Santa Maca risulterà fatale per l'esito dell'insurrezione. Nell'intervista a Forgues dichiara l'autore:

mis cinco libros culminan con La tumba del relámpago, cuya lectura es fundamental porque, en esta novela, los personajes comprenden que son criaturas míticas, y dejan de ser míticos para convertirse en hombres del Tercer Mundo; (...) Yo llevé ahí a mis personajes a través de una toma de conciencia. (Forgues 1985: 8)

Concluderà affermando: «La operación de mis libros es clara: tiende justamente hacia la salida del Mito.» (Forgues 1985: 9) Si tratta del fattore chiave del ciclo, della sua motivazione profonda; l'autore vi si è soffermato più volte:

El mito como visión literaria puede ser muy hermoso pero como visión política puede ser paralizante. Pero es que todos los mitos a través de los cinco libros son mitos de lucha. Son mitos para acelerar la conciencia. Los mitos son siempre para mostrar la gravedad de la situación. Y además los personajes recobran la lucidez antes de morir. Siempre mueren lúcidos. (Suárez: 93)

La contraddizione insita nell'approccio di Scorza è evidente: da una parte rivendica il diritto di esistere di una cultura che ammira e che vorrebbe salvaguardare dall'annientamento, dall'altra riconosce la sua debolezza contro armi ben più potenti; ma soprattutto, anche la presa di coscienza di cui parla Scorza altera profondamente quella cultura di cui in teoria vorrebbe difendere l'integrità. L'unica soluzione che l'autore riesce ad avanzare è il superamento del mito e l'adeguamento di un'ideologia proveniente dall'esterno alle condizioni andine. Come dice Ledesma, «la desgracia de nuestras luchas es que no coinciden con nuestras ideologías. La rabia, el coraje, son de aquí, y las ideas son de allá. ¡Nosotros sólo ponemos la desesperación!» (TR, 235).

Si tratta di un tema che riaffiorerà ne *La danza inmóvil*, romanzo successivo al ciclo andino; come dice l'autore in un'intervista, infatti,

la guerrilla peruana fue exterminada por una concepción errónea de la realidad, los guerrilleros no conocían bien su país, sus instrumentos ideológicos no coincidían con la mentalidad de los campesinos. Pese a su heroísmo muchos de esos guerrilleros pasaron más tiempo en el extranjero que en el Perú. (Caballero, Llopis: 95-96)

Scorza, in altre parole, intende creare un'epopea narrandola dal punto di vista dei protagonisti e della loro visione magica e mitica, escludendosi dal racconto; in realtà, poi, il mito che ne deriva è il mito scorziano, ideologico,

politico, militante, individuale: «E' come se Scorza avesse [...] una vera vocazione di scrittore fantastico innestata sulla ferrea moralità di un narratore cronistico e celebrativo» osserva giustamente Carmelo Samonà. La lingua raffigurata non è mai innocente, quella di Scorza meno che mai. Scrive ancora Neira al riguardo:

su "bricolage" mitológico, el de Scorza, no va a tomar como fuente de inspiración el substratum precolombino, aunque tuvo tentaciones de ello. Los documentos prehispánicos no alimentan esta vez una obra literaria, la saga de Scorza, y sus "jinetes insomnes", sus iluminados, entre héroes y antihéroes, son suyos, nuevos, sin antecedentes. El uso de las mitologías andinas ya había sido rastreado anteriormente por Asturias, por Arguedas, y también, en el mundo caribe, por ese gran señor, enciclopédico, que fuera Alejo Carpentier. No, el "bricolage" de la saga scorziana tiene otras raíces. Y están en la propia capacidad de fabulación del escritor Scorza. Dicho de otra manera, sus contenidos legendarios no se inspiran en "cuentos andinos" que le preceden, ni en leyendas quechuas. No es etnoliteratura, ni arranca desde la historia ingenua de algún cuento del zorro o el oso rural. ¿Cuál es, en efecto, el relato anónimo que inspira su jinete insomne, la invisibilidad de sus personajes? Sus personajes están más cerca de los grandes mitos del cinematógrafo que de las leyendas rurales. (Neira 1985: 112; il corsivo è mio)

Scorza non può portare il punto di vista dei *comuneros*, semplicemente perché non è, in nessun modo, uno di loro. La sua rimane una visione esteriore perché l'autore non ha mai percepito il mondo in termini mitici; il suo mito è invece uno strumento per uscire da un mondo fantastico ed entrare nella realtà (le sue parole ricordano quelle di Mariátegui: la fantasia serve ad avvicinarci al reale, altrimenti è inutile). Come osserva Acutis, già in *Redoble por Rancas*, la componente mitica,

Sapientemente controllata dall'autore, è strumentalizzata e volta ad illustrare l'evoluzione dell'eroe e della comunità cui appartiene. Il momento in cui l'elemento mitico è più vigorosamente presente nelle tre «storie» esaminate corrisponde a una fase di pre-coscienza dell'eroe, e della collettività. La presa di coscienza e la conseguente maturazione politica del protagonista e del gruppo coincide con una drastica riduzione della componente mitica. (Acutis: 183)

Nell'ultimo romanzo, Remigio Villena, simbolo stesso dell'abbandono del mito, brucerà i *ponchos* di doña Añada perché, dice, «no quiero el porvenir del pasado sino el porvenir del porvenir. El que yo escoja con mi dolor y mi error» (*TR*, 202): Villena rifiuta qui la profezia e il mito per essere lui stesso artefice della propria vita, per «asumir su propio futuro».

Ma il limite più grosso del ciclo, di quella vasta metafora dell'insuccesso di una rivolta, è l'aver voluto rendere esplicito, ne *La tumba*, il significato dei primi quattro romanzi. Ha ragione Albertocchi quando nota che

l'esigenza di insinuare una costante chiave interpretativa ideologica appesantisce spesso il percorso narrativo di Scorza, imbrigliando i frequenti guizzi della fantasia in una sorta di enfasi populista e rivoluzionaria. In Rulli di tamburo per Rancas, la supremazia degli effetti simbolici nella rappresentazione del potere, conferisce a questa prima "ballata" del ciclo l'aspetto letterario più convincente; il che si verifica più raramente nelle opere seguenti, dove l'affiorare sempre più intenso del tono apologetico e militante dà luogo a scompensi che l'autore cerca talvolta di attenuare isolando dalla narrazione la componete più propriamente fantastica, delegandone le funzioni a episodi staccati e autonomi. (Albertocchi: 450)

Alla fine del ciclo viene allora meno la

funzione probabilmente più gratificante della lettura, cioè l'insondabile suggestione del mito, incalzato urgentemente e poi sconfitto dal prevalere dell'intento militante dell'autore e da una rappresentazione legata più sobriamente alla cronaca. (Albertocchi: 446)

Se già i primi quattro romanzi erano appesantiti talvolta da quest'urgenza ideologica e interpretativa, *La tumba* diviene quasi un pamphlet politico, ricco delle innecessarie chiose esplicative e didattiche di Ledesma; le immagini simboliche precedenti vengono scomposte e spiegate, soprattutto quella del ristagno del tempo: «Y [Ledesma] comprendió. Para todos esos hombres que marchaban detrás de banderas lamentables, el tiempo se había petrificado el año 1532, el día de la muerte del Inca Atahualpa, el Hijo del Sol» (TR, 147). Più avanti leggiamo ancora:

Los comuneros decían que en un tiempo el Chaupihuaranga se había detenido. Todos los cursos de agua, todos los ríos, todas las cataratas de Yanahuanca se habían parado. Eso decían. ¿El agua o el tiempo? Ledesma admiró la hondura de la verdad escondida en el mito. (TR, 245)

La visione mitica e iperbolica della realtà è scomparsa, il narratore osserva ormai il mito dall'esterno, lo interpreta, lo spiega, lo scompone svelando così al lettore la «hondura de la verdad escondida en el mito». E questa altro non è che la prospettiva di Scorza: *La tumba* riassume ideologicamente i romanzi precedenti, ripercorre a ritroso l'intero progetto letterario, ne svela l'intento iniziale. *La tumba* non è la fine, è l'inizio. E non è un caso che lo stesso Scorza affermi, riferendosi alla conclusione del romanzo: «Este final

cambia el principio del ciclo. Las cinco obras pueden leerse en el sentido clásico: del principio al fin, pero también desde el fin al comienzo.» (Amargo: 17 II) In altre parole, quello che ha spinto Scorza a scrivere la *guerra silenciosa* sta precisamente nell'ultimo romanzo. Vale la pena, ancora una volta, citare le parole di Mabel Moraña:

El punto de vista ético a partir del cual está enfocado el problema indígena no produce, desde el punto de vista de la construcción de la ficción, más que una identificación afectiva de la perspectiva de narración con la temática abordada. No hay un desmontaje ideológico de la cosmovisión dominante, sino más bien la transposición de ésta a distintos niveles de la representación en los que la novela actúa, tal como Scorza señalara, como una máquina de soñar. (Moraña: 192)

Europeità del realismo magico

Come nota Puccini, il merito di Scorza consiste nell'aver cercato di creare un romanzo carico d'informazione come ripudio dell'esotismo, e non è certo un merito da poco. Marcelo Ravoni, parlando della «rivincita» dell'immaginazione nella letteratura latinoamericana, afferma:

Un'immaginazione che non si propone l'evasione, anzi considera evasioni dalle complessità del reale certi «realismi impegnati» che dominarono il terreno prima di loro, ma afferma invece il diritto a dire «tutta la realtà», a penetrarla violentandola, a recuperare i miti come spiegazioni della propria vita e come motori della storia, a mescolare logica e inconscio, informazione e sogno, cronaca e leggenda. (Ravoni: 29)

Tale rivincita si afferma in particolare nei confronti di quella letteratura esotica ed esotista di anni addietro, così appetibile in Europa e così incapace di riconoscere l'alterità e la specificità latinoamericana, la sua diversità e differenza. L'America, insomma, sempre rifiutata, sempre vissuta come proiezione dell'immaginario europeo, come «fondale psichico per il suo meccanismo proiettivo» (Morino: 6), nel momento in cui devianza e disordine vengono trasferiti in comode zone remote ed estranee, in un altrove rassicurante. Un costante rifiuto dello specifico americano, cioè «di un'alterità che va ricercata innanzitutto nella faccia nascosta dello stesso immaginario europeo» (Morino: 3); una costante ricerca non di un'alterità qualsiasi, insomma, ma della propria alterità.

Aggiunge ancora Morino, con parole che ben si addicono a Scorza:

lo scrittore latinoamericano la pluralità di modi di essere che egli rappresenta è il frutto di ben determinati e irribaltabili percorsi

storici che hanno fatto di lui un nucleo segnato dalla coesistenza stridente e, proprio per questo, creativa dell'io e dell'altro: l'io europeo e l'altro nella sua duplice accezione di altro complementare e indissolubile dall'io e di altro in quanto memoria di antiche culture sopraffatte e negate. (Morino: 12)

Scorza ha creato il simbolo di un mondo, la metafora di una sconfitta e di una coscienza vinta e alienata, costretta a una visione mitica del reale per sopravvivere; dice l'autore in un'intervista: «Yo, en efecto, soy el cronista de una realidad vencida, porque yo no temo decir que el Perú es una conciencia vencida» (Moraña: 189).

In realtà è proprio qui che risiedono i limiti maggiori del suo progetto letterario, perché quella che Scorza affermerà non è la coscienza di un popolo, bensì la *sua* coscienza, ossia un sentimento soggettivo del mondo, una «visión burguesa radicalizada y anarquizante», come dice Mabel Moraña. Abbiamo visto come il mito della *guerra silenciosa* non corrisponda a quello dei protagonisti, ma a quello dell'autore; dice a proposito Losada:

«aun en Redoble por Rancas, no logra una imagen metafórica de su pueblo en lucha, sino una imagen de su propia conciencia parcial, desvirtuadora y lejana de ese pueblo. Es una conciencia urbana, que simplifica y caricaturiza la realidad, la deforma, la fuerza a una sola dimensión. Es la conciencia de la vacilante, lejana e inquieta pequeña burguesía, que busca identificarse con su pueblo y que no logrará hacerlo mientras no se identifique en verdad, participando en su lucha y no solamente lamentando su destino y deslumbrándose por su heroicidad.» (Losada Guido: 113)

E aggiunge:

la obra de Scorza no hace sino objetivar la ambigüedad de la conciencia de la pequeña burguesía, a la que no se puede dejar de caracterizar como una conciencia anacrónica. Después de su protesta éticamente individualista contra la injusticia que se resolvió en una imagen del Perú estructurado por víctimas y malvados, nos entrega su admiración por una gesta heroica. (Losada Guido: 116-117)

Si tratta insomma di una falsa coscienza che non riguarda solo Scorza, bensì tutti quegli autori posti all'incrocio fra due culture; un paradosso che riguarda «una gran parte de la intelligentzia latinoamericana de cara no sólo a Europa, sino a la modernidad. Una modernidad occidental a la que admiran a la vez que repudian» come osserva Neira (Neira 1985: 107). Questo ricorda l'analisi dell'indigenismo di Angel Rama un indigenismo che è in realtà un *mesticismo* camuffato e con il quale si estendono a soggetti privi di parola le *proprie* rivendicazioni. Come per l'indigenismo, vecchio e

nuovo infatti (l'eterogeneità di cui parla Cornejo Polar), anche il realismo magico poggia su una contraddizione di fondo la *doble mirada* di autori meticci e intellettuali, in teoria rappresentanti dell'America indigena, che, nel loro percorso verso un'identità nazionale, adottano in realtà una prospettiva europea. Buona parte della critica lo ha chiaramente avvertito. Per Puccini, la natura della letteratura latinoamericana è essenzialmente meticcica:

il carattere meticcio del suo essere e del suo esprimersi la spinge verso laceranti e dolorosi dualismi: tra la nostalgia d'un passato irrinunciabile ma pur sempre sfuggente ed effimero e l'urgenza di affermazioni positive ma subito in contrasto con l'Europa, sua prima e diretta colonizzatrice, anche culturale. Cosicché, l'Europa diventa punto di riferimento spesso ideologico, come falsa coscienza per distinguere tra civiltà e barbarie, tra Ariel e Calibano, tra mondo bianco e mondo indio, tra costa e sierra, tra città e campagna, e così via. (Puccini 1976: 126)

Eliane Karp-Toledo sottolinea, riferendosi a questo tipo di letteratura, che

solamente parece revelarse en el contacto con la cultura misma del Colonizador. Carpentier, Asturias y Césaire 'optan' por un retorno a sus legados culturales autóctonos, a partir de un largo aprendizaje y 'exilio' voluntario en Europa. Es precisamente a partir de este momento y de este choque que ellos experimentan un verdadero despertar ideológico en cuanto a su 'realidad' diferente. Sin embargo, esta nueva 'concientización' que se está formulando entonces, aparece necesariamente diluida por los valores de la metrópoli europea y refleja a menudo inconscientemente sus prejuicios. (Karp-Toledo: 101)

Questi autori danno insomma un'immagine dell'indio che è quella che possiede l'Europa; fanno della specificità latinoamericana un'arma di lotta e di affrancamento, ma in realtà hanno scoperto la loro diversità e specificità proprio a partire dalla prospettiva europea, e ciò implica necessariamente un distanziamento. Dice in proposito González Echevarría:

Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia lo mismo visto desde dentro es homogéneo, liso, sin aristas, sin diferencias. Toda maravilla es una distanciación (...). Tal vez una de esas características sea precisamente la de que escritores como Carpentier, Asturias o Uslar Pietri, hayan declarado que la magia estaba aquí, para evadir la alienación del europeo para quien la magia siempre está allá. Pero en esa tentativa hay una doble o meta-alienación; la magia puede que esté en esta orilla, pero tenemos que verla desde la otra para verla

como tal. La peculiaridad hispanoamericana será entonces ese doblez, esa atopia suspendida entre un aquí y un allá viaje perpetuo, ruta en busca de una Antilla siempre elusiva. (González Echevarría: 39; il corsivo è mio)

In un'intervista già citata sopra, Scorza afferma: «¿Porqué iba yo a proponer sucesos mágicos como reales? ¿Porqué así lo exige un realismo caduco? ¿Porqué yo no soy supersticioso?»; è un segno tangibile del distanziamento dell'autore, di un punto di vista irrimediabilmente esterno rispetto a quello del referente. Come dice González Echevarría, la meraviglia nasce dall'estraneità, dall'osservazione a distanza. E non è un caso che gran parte degli eroi scorziani compiano il proprio apprendistato fuori dalla *comunidad*, nel mondo della storia e della modernità; anche Héctor, come già Garabombo, Espiritu e tanti altri, ha raggiunto la maturità politica in carcere: «Sabido aprovechar (...) el hombre encarcelado sale más hombre. Yo conozco muchos que aprendieron a leer en la cárcel» (RR, 25), dice ai compagni.

Il mito, in effetti, è un prodotto facilmente «vendibile» al pubblico occidentale cui quelle opere si rivolgono, un pubblico sempre avido di fughe, avventure, atmosfere magiche e favolose. Ciò non toglie nulla al valore artistico di quelle opere, spesso alla difficile ricerca di una identità nazionale; e tuttavia si tratta di un elemento da tener ben presente nel momento in cui l'Europa è passata dal rifiuto dell'America alla sua ricerca affannosa, «tra stupore e diletto», come dice Morino. E non è un caso, ad esempio, che Borges (così europeo), non abbia mai ricevuto il Premio Nobel, andato invece con più facilità a García Márquez e Asturias. Dice a proposito Rosalba Campra:

[A América] se tiende a exigirle que responda a esa imagen, representando un mundo en lucha y a menudo aplastado por las fuerzas reaccionarias. Además debe representarlo mediante formas no reconocibles como realistas sino que, por el contrario, recurran abundantemente a módulos míticos. Y éstos serían los signos indiscutibles de su 'latinoamericanidad'. (Campra: 119)

Insomma, si preferisce il mito quechua, più latinoamericano, originale e tipico (per chi?) a personaggi metropolitani troppo simili a noi; anche Volek sostiene che

Irónicamente, la visión de la realidad hispanoamericana como "mágica" surge no sólo bajo la tutela de las vanguardias europeas (...) sino que está dirigida a un público extraño: la clase media de las ciudades y el lector occidental en general. En este sentido, el realismo mágico latinoamericano es un artículo de exportación cultural (...). Además, se dirige a un consumidor seguro: a la Europa siempre ávida de las maravillas americanas. (Volek: 11-12)

Allo stesso modo, la volontà di Scorza di riconoscersi nella cultura indigena non può realizzarsi appieno, in un difficile equilibrio tra valori occidentali e autoctoni. Il mito diviene così il segno tangibile di un'adesione affettiva che però si arresta in superficie, incapace di intaccare le stesse strutture interpretative dell'autore che finiscono per subordinare tutto il resto.

Di particolare acutezza come abbiamo visto sono al riguardo le osservazioni di Neira, che sottolinea quanto il lirismo, le allegorie, le metafore, i miti del ciclo della *guerra silenciosa* siano profondamente scorziani, e non retaggio etnico come buona parte della critica li ha intesi; per questo Neira rifiuta ogni interpretazione naturalistica del ciclo come letteratura testimoniale o indigenista. Il critico sottolinea piuttosto l'impronta lasciata nel ciclo dalla vocazione poetica (personale, individuale) di Scorza e dalle sue doti di panflettista e satirico. L'immagine dell'autore che si è poi diffusa in Occidente, e l'interpretazione dell'elemento mitico che si è data, nascono piuttosto dalle esigenze pubblicitarie europee, da richieste editoriali alla costante ricerca dell'immagine dell'autore impegnato, esiliato, che rivendica la propria etnicità e le proprie ancestrali radici culturali, insomma l'esotico e il tradizionale di fronte alla modernità. E Scorza, ricorda Neira, stette al gioco con una serie di malintesi che non si curò di correggere e che anzi incoraggiò:

Se han acumulado en torno de la vida y obra de Scorza, un conjunto singular de malentendidos. Scorza "indio", Scorza "exiliado político" son algunas de esas enmarañadas quimeras (...). ¿A quién la culpa? A la vocación de la crítica europea que hace de todo autor de origen tercermundista un héroe cultural, un forzado del exilio político? (...) Scorza calló sus motivaciones, quizá las más secretas y sinceras, la del escritor de raza, aquel que emigra en gesto de rebeldía solitaria porque busca otro clima espiritual, otros desafíos, y otros editores. Pero eso, lo vivió y lo encarnó, pero no lo confesó nunca (...). (Neira 1985: 99-100)

E ancora:

[Scorza] dejó (...) prosperar los malentendidos. Es más, el propio Scorza, se encargó, en vida, de confundir las pistas, de borrar sus huellas. Peruano, peruanísimo, de origen limeño, deja que alabasen en la prensa parisina su perfil mestizo y que ruede la leyenda de una madre india, que desmiente en las últimas y sinceras entrevistas que concedió a Roland Forgues. Aprista en sus orígenes, calla y disimula ese hecho, como un pecado, porque en gran parte, la "rive gauche" no tiene categorías para explicar el aprismo y en todo caso, no funcionan los discípulos de Haya de la Torre, como de izquierda, al borde del Sena. Y cuando se ponen de moda las corrientes "indianistas", Scorza, que conoció un movimiento de campesinos mestizos, se hace el campeón de la "ethnicité". (Neira 1985: 100)

Il mito scorziano nasce dunque dal Perù contemporaneo, dalle precedenti esperienze letterarie e politiche dell'autore, che certamente conobbe la forza persuasiva dei miti politici (Mariátegui fu il primo a riconoscere l'importanza del mito in politica come fattore mobilizzante, come fede), dall'esperienza di altri autori (Arguedas e Asturias in prima fila), dallo strutturalismo di Lévi-Strauss, dall'atmosfera degli anni Settanta, anni di terzomondismo e relativismo culturale. Scorza ha poi grandi doti di narratore e satirico, ha un passato di poeta, pubblicitario, politico e oratore. Crea allora una *sua*, personale mitologia:

lo imaginario en la saga "scorziana" es un asunto que concierne exclusiva e individualmente al propio Scorza. Es decir, un lirismo y una urgencia por lanzar a los vientos esas configuraciones simbólicas, que provienen menos del movimiento popular mismo y más, mucho más, de las necesidades profundas del autor, al fin y al cabo, un intelectual, devorado por una sed personal de absoluto, de fe total, de necesidad de creencia (...). (Neira 1985: 98; il corsivo è mio)

Un mito che nasce dunque dalle profonde esigenze personali dell'uomo Scorza; e una letteratura allora come fonte di una *nuova* mitologia contemporanea capace di incidere sulla realtà cui si ispira; anche Carpentier nota come Scorza crei una nuova mitologia: «Un cerco que crece en la noche, una moneda encontrada en una plaza, un comportamiento individual o colectivo: todo se eleva a la mitología de la América Latina.» (Kapsoli: 55) Se in Europa dunque la critica ha privilegiato la continuità con la tradizione del *real-maravilloso*, l'impegno politico, il mito come memoria etnica, a Lima la mitologia scorziana è stata vista piuttosto come metafora e allegoria, in ogni caso profondamente individuale e lontana da ogni intento testimoniale o antropologico. La mitologia scorziana, ricorda Neira, cerca di creare nuovi miti in un'area ormai spogliata della sua identità anche spirituale: ma non sono più i miti quechua, bensì quelli di un uomo lacerato tra un *aquí* e un *allá*, tra l'America e l'Europa, tra tradizione e modernità, nostalgia e utopia, politica e letteratura, valori autoctoni e occidentali. Scorza, «o el desasosiego». Scrive l'amico che

La novela de Scorza es un intento por reintroducir la sacralización en unos Andes sometidos a las racionalizaciones del mercado económico y la "cholificación" masiva. (...) Scorza sabía que los dioses antiguos están muertos. Tampoco confiaba demasiado en las ideologías, en el marxismo, que en los Andes rompen la tradición, marxismo que es una forma de "desacralización del mundo". (...) La apuesta de Scorza, por lo tanto, no hay que buscarla al lado de los novelistas realistas ni de los marxistas de este siglo. Sino en la aventura de otras "intelligentsias" frente a los conflictos que provoca la modernidad en sociedades tradicionales. (Neira 1985: 115-116)

Neira ha ragione quando afferma che il ciclo andino non nasce da intenzioni realistiche, come testimonianza storica o antropologica, che la sua è una mitologia individuale e moderna sullo sfondo del conflitto tradizione-modernità. Ma io non credo che l'autore diffidi di ogni ideologia, del marxismo in particolare: Scorza si rende benissimo conto che il marxismo snatura la tradizione andina, ma non per questo lo rifiuta, anzi, è proprio per questo che ne propone l'adattamento alle particolari condizioni dell'area andina. Ad Ada Teja che gli domanda se la rivolta contadina dei *comuneros* si avvicinasse al pensiero maoista, Scorza risponde: «certo, ma allora noi non avevamo letto Mao. Noi eravamo marxisti, accettavamo il materialismo dialettico, ma ci basavamo fundamentalmente sulla realtà.» (Teja: 1059) Poco più avanti aggiunge, riferendosi a *La tumba*:

Nel campo politico esiste già la realtà mondiale della lotta marxista, lì ci si imbatte in un'analisi e bisogna definirsi. Non dico, però, che si deve perdere la capacità immaginativa, al contrario, si può arricchire l'analisi con molti punti di vista. Il mito è sogno: l'idea di creare una società nuova, senza classi è un mito, un'aspirazione. Così l'idea di un mondo senza guerra è un mito. (Teja: 1061)

Il mito scorziano trova dunque legittimazione nell'interpretazione ideologica della realtà e della storia dell'autore ed è anche e soprattutto un mito ideologico e militante. Come suggerisce Rama, il mito di Scorza (come quello di Mariátegui) è in fondo più vicino all'«ideale» delle filosofie razionaliste dell'800 che non a quello antropologicamente inteso.

Il risultato di questi paradossi e di queste laceranti contraddizioni non può che essere un sentimento di alienazione ed estraniamento; al riguardo, vengono in mente le parole di Roland Barthes:

[le] scritture intellettuali sono instabili, rimangono letterarie nella misura in cui sono impotenti e sono politiche solo nella volontà di un impegno. In breve, si tratta ancora di scritture etiche, in cui la coscienza di chi scrive (...) trova l'immagine confortante di una salvezza collettiva (...). Ma, come nello stato attuale della Storia ogni scrittura politica può solo confermare un mondo poliziesco, così ogni scrittura intellettuale può solo istituire una para-letteratura che non osa più dire il suo nome. La contraddizione di queste scritture è dunque insormontabile, esse rinviano necessariamente a una complicità o a un'impotenza, cioè, in ogni caso, a un'alienazione. (Barthes: 40)

Bibliografia

Cesare Acutis, "Manuel Scorza: il mito e la storia", *Nuovi Argomenti*, N.S., n°38-39, marzo-giugno 1974, pp. 175-187.

Giovanni Albertocchi, "Manuel Scorza, il quinto cantare peruviano: verso la «soluzione» del mito", *Il ponte*, n°5, maggio 1981, p. 446-453.

Antón Amargo, "Una huelga en la corte del rey Juan Carlos", *Insula*, n°399, febbraio 1980, p.17 (II).

Enrique Anderson Imbert, "'Literatura fantástica', 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso'", in Donald A. Yates (a cura di), *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975, p. 39-44.

Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, n°80, luglio-settembre 1972, p. 87-103.

Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960.

Alberto Bensoussan, "Manuel Scorza: «yo viajo del mito a la realidad»", *Crisis*, aprile 1974, n°12, p. 40-49.

Alberto Bensoussan, "Entrevista con Manuel Scorza", *Insula*, n°340, marzo 1975, p. 1/4.

Antonio Caballero e Silvia Llopis, "El peruano irritante", *Cambio 16*, n°588, 7 marzo 1983, pp. 95-96.

Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987.

Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in *Tientos y diferencias*, La Habana, Unión, 1966, pp. 85-99.

Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", in *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 38-65.

Irlemar Chiampi, "Realismo maravilloso y literatura fantástica", *Eco*, n°229, novembre 1980, p. 79-101.

Tomás Escajadillo, "Scorza antes de la última batalla", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 7/8, giugno 1978, pp. 183-191.

Tomás Escajadillo, "Scorza antes del último combate", *Hispanamérica*, n° 55, 1990, p. 51-72.

Angel Flores, "Magical Realism in Spanish American Fiction", *Hispania*, vol. 38, n°2, maggio 1955, p. 187-192.

Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Lima, Cedep, 1991.

Roland Forgues, "Entre la esperanza y el desencanto. Entrevista a Manuel Scorza", in AA.VV., *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, Bordeaux, GIRDAL/AFERPA, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, p. 5-18.

Roberto González Echevarría, "Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico", *Revista Iberoamericana*, n°86, gennaio-marzo 1974, p. 9-63.

Wilfredo Kapsoli, "Redoble por Rancas: historia y ficción", in AA.VV., *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, Bordeaux, GIRDAL/AFERPA, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

Eliane Karp-Toledo, "Transposición del surrealismo francés al 'real maravilloso' latinoamericano: el caso de Miguel Angel Asturias con *Hombres de maíz*", *Lexis*, vol. VI, n°1, 1982, p. 99-116D.

Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Americanos*, n°4, luglio-agosto 1967, p. 230-235.

Alejandro Losada Guido, "Manuel Scorza. La Creación Literaria y el Cambio Social en el Perú", in *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, p. 106-118.

Walter Mauro e Elena Clementelli, "Manuel Scorza", in *La trappola e la nudità*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 203-211.

Lucila Inés Mena, "Fantasía y realismo mágico", in Donald A. Yates (a cura di), *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975, p. 63-68.

Mabel Moraña, "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°17, I semestre 1983, p. 171-192.

Angelo Morino, "Dal rifiuto alla ricerca dell'alterità", in Angelo Morino (a cura di), *Terra America*, Torino, La Rosa, 1979, p. 3-14.

Hugo Neira, "Manuel Scorza: biografía ordenada de un mago", *Socialismo y participación*, n°31, settembre 1985, p. 57-60.

Hugo Neira, "Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre M. Scorza", in AA.VV., *Manuel Scorza. L'Homme et son Oeuvre*, Bordeaux, GIRDAL/AFERPA, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

Dario Puccini, "Le rivendicazioni insinuanti del romanzo latinoamericano (europa e America Latina)", in AA.VV., *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 1976, p. 117-126.

Dario Puccini, "Manuel Scorza, cronista dell'epopea india", *Il confronto letterario*, n°4, novembre 1985, p. 219-229.

Marcelo Ravoni, "Introduzione" a Marcelo Ravoni (a cura di), *Le mappe immaginarie*, Milano, Garzanti, 1972, p. 7-32.

Emir Rodríguez Monegal, "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos", in Donald A. Yates (a cura di), *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975, pp. 25-37.

Franz Roh, "Realismo mágico", *Revista de Occidente*, n°48, aprile-giugno 1927, p. 274-301.

Carmelo Samonà, "Ballata incompiuta", *la Repubblica*, 29 novembre 1983.

Bradley Shaw, "The *indigenista* novel in Peru after Arguedas: the case of Manuel Scorza", *Selecta*, n°3, 1982, pp. 141-147.

Modesta Suárez, "Manuel Scorza habla de su obra", *Socialismo y participación*, n°27, settembre 1984, p. 89-94.

Ada María Teja, "Noi diciamo le prime parole di un'altra storia", *Il ponte*, n°9, settembre 1976, pp. 1050-1064

Lore Terracini, "Il grado zero della diffusione: il silenzio americano", in Angelo Morino (a cura di), *Terra America*, Torino, La Rosa, 1979, p. 283-293.

Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983.

Emil Volek, "Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana", *Inti*, n°31, primavera 1990, p. 3-20.