

CHASQUI



IL MESSAGGERO PERUVIANO

Anno 12, numero 22 Bollettino Culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù

Maggio 2014



Didascalia della foto: Sombrero con cintas, [Cappello con nastri] di Luis Solorio. Olio su tela 2011. 95 × 125 cm.

CARLOS GERMÁN BELLI: IL POETA DELLA FATA CIBERNETICA / JUAN
PÉREZ BOCANEGRA: UN LIBRO PENITENZIALE PER LE ANDE /
L'ARTE DELLA SAGGISTICA: CARLOS ARANÍBAR Y LUIS LOAYZA /
CARLOS BACA-FLOR, L'ULTIMO ACCADEMICO / ALTURAS DI LUIS
SOLORIO / LA CUCINA DI LAMBAYEQUE / L'ANTROPOLOGO ARGUEDAS /
IL PONTE Q'ESWACHAKA

JUAN PÉREZ BOCANEGRA UN LIBRO PENITENZIALE PER LE ANDE

Bruce Mannheim*

Si pubblica a Cusco, in un'edizione in facsimile, il *Ritual formulario* del 1631, manuale sul Sacramento della Confessione del famoso parroco di Andahuaylillas.

L'autore del *Ritual formulario*, Juan Pérez Bocanegra, o Juan Pérez de Bocanegra (d. 1645), era un parroco della dottrina di Andahuaylillas¹, conosciuta nel XVII secolo anche come «Antahuaylla la piccola». Pérez Bocanegra era un prete secolare, nel senso che non apparteneva a nessun ordine religioso pur essendo vicino al Terz'ordine francescano. Egli divideva completamente la dottrina francescana senza sottostare integralmente alla disciplina dell'Ordine. Il *Ritual formulario* rivela una profonda familiarità con la vita rurale andina e include informazioni sull'interpretazione dei sogni e altre forme divinatorie, riti nuziali, ecc.

Francescano del Terz'ordine, Pérez Bocanegra si ritrovò coinvolto in una lunga disputa giurisdizionale con i gesuiti. Questi miravano al controllo della sua parrocchia con l'intenzione di farla diventare un centro d'insegnamento della lingua quechua per i missionari, parallelamente al centro d'insegnamento della lingua ayмара, che avevano stabilito a Juli. (Possedevano anche titoli di proprietà di numerose tenute nelle vicinanze). Il *Ritual formulario* fu pubblicato nel periodo in cui i gesuiti controllavano la parrocchia. La disputa di Pérez Bocanegra con i gesuiti si rispecchiava inoltre nello stile delle sue traduzioni e nelle raccomandazioni pratiche che egli impartiva. Il Terzo Consiglio di Lima, tenutosi nel 1583 e controllato prevalentemente dai gesuiti, raccomandava ai preti di addestrare gli indigeni andini credenti all'ascolto delle confessioni, alla loro annotazione in lingua quipu e ad amministrare il sacramento della penitenza a tutta la comunità. Pérez Bocanegra scoraggiò esplicitamente questa pratica. Mentre il Terzo Consiglio favoriva l'utilizzo di neologismi quali *I ñiy* (letteralmente 'dire I', cioè 'accettare') per compensare l'assenza di un concetto di «credenza» nella lingua quechua del sud del Perù, Pérez Bocanegra preferiva l'uso di citazioni con la forma abituale del verbo «dire», che era il modo comune di attribuire credenze nella lingua quechua. Il Terzo Consiglio di Lima era contrario alla traduzione del vocabolario religioso cristiano e imponeva l'utilizzo di prestiti linguistici dallo spagnolo, al fine di evitare eventuali distorsioni in



Foto: Raúl Montero Quijpe

Ritratto del baccelliere Juan Pérez Bocanegra. Predicando nel pulpito del tempio di Andahuaylillas.

ambito dottrinale. D'altro canto, Pérez Bocanegra fece il tentativo di concretizzare concetti religiosi cristiani all'interno delle immagini andine, traducendo persino la parola «Dio» con il nome del colle Huanacauri. Nel tradurre il testo, impostò la pagina in modo che i testi quechua e quelli spagnoli non potessero essere confrontati direttamente. Ai brani in quechua seguivano le loro controparti in spagnolo, frequentemente nella forma della parafrasi. Nel caso del testo *Hanaq pachap kusikuynin* e di altri due inni, ancor più complessi, Pérez Bocanegra non incluse alcuna traduzione. Questo fatto è di per sé significativo perché riguarda la natura del progetto pastorale e teologico del *Ritual formulario*, la quale si situava tra

due fessure: la prima, tra le pratiche rituali preispaniche e quelle prescritte dalla Chiesa, la seconda, tra la teologia francescana e quella gesuita rispetto alla natura della Vergine Maria².

Ritual formulario

Il *Ritual formulario* è un manuale sulla Confessione di 720 pagine. Il testo principale è scritto in lingua quechua cusqueña degli inizi del XVII secolo³, seguito da una traduzione libera in castigliano. Tre inni quechua, senza traduzione, corredano il testo principale. Grazie a numerose testimonianze all'interno del testo, (tra cui un riferimento alle metà [moieties] del popolo di Andahuaylillas, p. 619) sappiamo che esso fu scritto nella variante del quechua

Cusco-Collao; ogni traccia linguistica, grammaticale, lessicale e ortografica si contraddistingue per questa provenienza dialettale. Ciononostante Pérez Bocanegra non segnava le consonanti glottidali e aspirate come previsto dal quechua cusqueño coloniale. Sappiamo che la varietà del quechua nella quale egli scriveva conteneva questo tipo di consonanti per via della <h> epentetica che appare all'inizio di certe parole che, come si evince da alcuni studi comparativi, si caratterizzano dalla presenza di suoni glottidali. Pérez Bocanegra insiste nel distinguere tra due fonemi del quechua cusqueño coloniale, la «s laminare» [p.m.: Questo deve avere una linea sotto la s] (come la <s> dell'attuale quechua cusqueño), rappresentata dal grafema <<> (<<> davanti alle vocali i/e; <> a fine sillaba) e la «s apicale» [n.b.: Questo deve avere un punto sotto la s], rappresentata dal grafema <> (<> tra vocali).

Il *Ritual formulario* rispecchia chiaramente sia la politica ecclesiastica sia quella teologica, all'interno della sua composizione. Per quasi un decennio dalla nomina di Pérez Bocanegra come parroco di Andahuaylillas, la Compagnia di Gesù impugnò il controllo della parrocchia innanzi al vescovo di Cusco; la disputa raggiunse il Consiglio delle Indie in Spagna. I gesuiti rivendicavano la parrocchia in quanto organismo dottrinale consacrato all'addestramento dei preti nelle lingue indigene, simile a quello di Juli e riuscirono a controllarla dal 1628 al 1636⁴. Uno dei risultati del conflitto fu l'impressionante testimonianza che rappresenta lo stesso Tempio per l'arte e l'architettura coloniale⁵. Il portale del battistero antico riporta l'iscrizione, in cinque lingue diverse, della formula battesimale: in latino, in una medaglia sostenuta da tre angeli; in castigliano nell'affresco dipinto intorno alla porta; in quechua (*Noca baptizayqui Yayap Churip Espiritu Sanctop Sutinpi Amen*) sopra l'architrave; in aymara e puquina nei pilastri⁶. Il tempio era stato attentamente disegnato per fungere da veicolo pedagogico e da mappa delle diverse tappe della devozione cristiana ed è talmente decorato da essere anche conosciuto popolarmente come «La Cappella Sistina del Perù». I quadri dipinti nel livello superio-

re della navata illustrano la vita del Patrono della parrocchia, San Pietro (MacCormack 1998).

Pérez Bocanegra si accostò al problema dell'evangelizzazione degli indigeni in maniera molto diversa da quella abituale, auspicata dal Terzo Consiglio. Nell'ambito di quest'ultimo ci si concentrava nel tentativo di evangelizzare, spiegando la dottrina cristiana attraverso una serie di sermoni, scelti minuziosamente. Pérez Bocanegra si sforzava invece di capire le pratiche pagane e di formulare, ove possibile, la dottrina cristiana attraverso l'uso d'immagini religiose indigene. Il risultato era un'integrazione sincretica delle immagini andine ed europee, non perché le forme europee «travestissero» le pratiche autoctone, ma perché gli usi religiosi suggeriti da Pérez Bocanegra si prestavano a diverse interpretazioni, a seconda della prospettiva culturale e religiosa.

Il testo è stato pubblicato nella variante di Cusco della lingua quechua e in spagnolo, anche se quello in spagnolo è una parafrasi più che una traduzione. L'impaginazione tipica dell'epoca destinata alle opere religiose in quechua consisteva nel segmentare il testo quechua affinché si potesse includere quello in spagnolo nella stessa pagina. Pérez Bocanegra scelse invece di mettere i testi in sequenza. In questo modo la traduzione allo spagnolo segue il testo principale in quechua (a volte due o tre pagine dopo). Credo che Pérez Bocanegra utilizzasse questa sistemazione del testo, in veste di esaminatore generale del quechua nel vescovato, per dissimulare la sua strategia di traduzione e di evangelizzazione. Per esempio, soltanto dopo un attento esame del testo, il lettore si accorge che la parola «Dio» è sostituita -ogni tanto- dal nome del colle Huanacauri nel testo in quechua. Generalmente, chi scriveva in quechua all'epoca coloniale faceva molta attenzione affinché le traduzioni rimanessero circoscritte ai limiti interpretativi teologici. Va considerato il fatto che le scelte di Pérez Bocanegra, come traduttore, rispecchiano una teologia e una politica evangelizzatrice comunque delimitate dalle possibilità concesse dalla Chiesa coloniale.

Per fare un esempio, l'inno *Hanaq pachap kusikuynin* (uno dei tre inni che accompagna il testo principale) identifica la Vergine Maria con le Pleiadi. L'inno - probabilmente dello stesso Pérez Bocanegra - è il primo esemplare della polifonia vocale pubblicato in America⁷. La melodia si basa nella canzone folcloristica spagnola «Con que la lavare? [Con cosa la laverò?]. La composizione mantiene un'ambiguità costante tra la forma poetica, identificata come «verso saffico», da Pérez Bocanegra, e che rientra nei canoni di versificazione del *Siglo de Oro*

della Spagna (una forma utilizzata anche da Oré), e il parallelismo binario tradizionale del quechua. Inoltre, le immagini dell'inno si prestano a molteplici interpretazioni. Da un lato, si utilizzano le immagini classiche europee per rappresentare la Vergine: Città di Dio, che tiene in braccio l'umanità, sostegno dei deboli. Persino le immagini celestiali, che abbondano nell'inno, affondano le radici nelle figure e nell'iconografia poetica europea. L'associazione di Maria con la luna si trova in un quadro di Diego Velázquez; la distanza tra Maria *maris stella* ('Maria stella del mare') e (13) *Chipchikachaq qatachillay* (Che brilla Pleiadi) è breve. Tuttavia la specifica configurazione d'immagini ed epiteti nell'inno ha una peculiarità evidente rispetto alla tradizione europea. La Vergine Maria viene celebrata come fonte della fertilità agricola e come tessitrice di broccati, la sua fecondità è evocata e la si identifica sistematicamente con oggetti celestiali di devozione femminile nelle Ande precolombiane: la luna, le Pleiadi e la costellazione di nuvola oscura del lama e il suo piccolo. L'ambiguità presente nella struttura poetica si ritrova anche nelle immagini dell'inno. *Hanaq pachap kusikuynin* è insieme un inno a Maria e un inno alle Pleiadi e ad altri oggetti celestiali adorati dagli indigeni delle Ande. Anche qui l'interpretazione dell'inno non è una sola: un prete cattolico potrebbe interpretarlo

come un veicolo accettabile della devozione mariana, un contadino quechua potrebbe trovarci la facile continuazione delle proprie antiche pratiche religiose, senza che nessuna delle due interpretazioni domini sull'altra.

In conclusione, il lavoro di Pérez Bocanegra è d'importanza cruciale per comprendere la cristianizzazione della regione andina e l'«andinizzazione» di ciò che è cristiano dalla prospettiva di un prete di provincia, offrendoci una visione dettagliata dei processi di sincretismo religioso così come accadeva nelle frontiere rurali del XVII secolo. Inoltre, le dispute istituzionali che caratterizzano l'opera ci permettono di vedere i vincoli tra i processi locali del sincretismo e della politica culturale della Chiesa coloniale, in un senso più ampio.

Brano tratto dall'articolo «Leer a Juan Pérez Bocanegra, su *Ritual formulario* y *Hanaq pachap kusikuynin*», di Bruce Mannheim, dal libro *Ritual formulario; e instituciones de curas, para administrar a los naturales de este reyno...* [Rituale formulario; e investiture di curati, per l'amministrazione dei nativi di questo regno...], di Juan Pérez Bocanegra, 1631; riedito dal Fondo Editorial dell'Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, 2012.

* Professore del Dipartimento di Antropologia dell'Università di Michigan, Ann Arbor.

1 Oltre che nel saggio del Rev.mo Cucho Dolmos, si possono trovare dati della vita di Pérez Bocanegra in: Mendoza 1665: 551; Esquivel y Na-



via 1753: 31, 58; Eguiguren 1951: I, 54, 358; Vargas Ugarte 1960: 368f; Stevenson 1968: 280ff; Zuidema 1977, 1982; Hopkins 1983, ch. 3; Mannheim 1999.

- V. Stastney 1982.
- Per maggiori dettagli sulla natura linguistica del *Ritual formulario*, si veda il capitolo di César Trier in questo volume e Mannheim (1992).
- Cisneros 1601: 285; Provincial Vázquez 1637; Vargas Ugarte 1960: 368-369; Hopkins 1983: 186-190.
- MacCormack 1998.
- Keleman 1967 [1951]: I, 175; II, 113; Mesa e Gisbert 1962: 40-41; Macera 1975: 70, 84; MacCormack 1998: 107; Torero 1987: 346-347, 358, per una discussione dell'iscrizione in Puquina e Mannheim 1992: 250-251, n.17 per una risposta.
- Stevenson 1968: 280.

Facsimile dell'inno *Hanaq pachap kusikuynin*

708	ORACIONES	DIVERSAS.	709
TIPLE.		ALTO.	
	<i>Hanacpachapcullficuinin, huaracaeta muchafcaiqui,</i>		<i>Hanacpachapcullficuinin huarancaeta muchafcaiqui,</i>
	<i>Yupai rurupucoc mallqui, runacunap suyacuinin,</i>		<i>lupairuru pucocmallqui, runacunap sua</i>
	<i>Callpannacpa quemicuinin, huacafcaita.</i>		<i>Cuinincallpannac paquemicuinin, huacafcaita,</i>
TENOR.		BAXO.	
	<i>Hanacpachapcullficuinin, huaracaeta muchafcaiqui,</i>		<i>Hanacpachapcullficuinin, huarancaeta muchafcaiqui,</i>
	<i>Yupai rurupucoc mallqui runacunap sua</i>		<i>caiqui, lupai ru rurupucocmallqui, callpannacpa</i>
	<i>cuinin, callpannacpa quemicuinin, huacafcaita.</i>		<i>quemicuininrunacunap suiacuinin, huacafcaita,</i>
			Zz 3

Traduzione:
Allegria del cielo / Mille volte ti adoro / Albero di frutti innumerevoli / Speranza della gente.

CARLOS GERMÁN BELLI IL POETA DELLA FATA CIBERNETICA

Mario Vargas Llosa*

Accostamento alla scrittura di una delle figure fondamentali della poesia ispanoamericana contemporanea.

Carlos Germán Belli è un caso isolato nella poesia in lingua spagnola. Senza predecessori né discepoli, da quando scoprì la poesia negli anni della scuola e attraverso la lettura di Rubén Darío, come ha confessato egli stesso, ha percorso come poeta un itinerario personale, creando, come dice Borges, i propri precursori e costruendo un'opera d'insolita e sorprendente natura, che, dopo due anni, è stata riconosciuta come una delle più profonde ed originali del nostro tempo.

Il riconoscimento non è arrivato immediatamente perché la poesia di Belli non è né facile né si concede facilmente ai lettori, piuttosto li sfida e li induce, per poter essere capita e goduta, a rivedere le nozioni più elementari di ciò che, nel senso più generale di queste parole, si intende per poesia e per bellezza.

Tutto è sconcertante in quest'opera, iniziando dalle sue fonti, così dissimili. In essa il surrealismo, il letterismo e le correnti di quella che viene chiamata avanguardia hanno lasciato un

indelebile impronta, così come hanno fatto i grandi poeti del Secolo d'Oro ed i classici, come Petrarca. Non meno importanti per crearla sono stati il gergo di Lima e i detti e proverbi dei quartieri popolari che, nei poemi di Belli, spesso si confondono con il cultismo e gli arcaismi più ricercati in immagini, metafore e allegorie tanto inattese quanto truculente.

Tutto ciò sembrerebbe indicare che la poesia di Belli sia formalista e sperimentale, una ricerca di novità e audacia nel dominio della parola, il ritmo, la strofa e il verso. In effetti è anche questo, ma soltanto in seconda istanza, perché in realtà, questa poesia, intrisa di una forza espressiva tanto lavorata e singolare, tanto squisitamente manierista, impregnata di vicissitudini, di passione e di sofferenza, è una testimonianza drammatica della vita quotidiana e delle frustrazioni, miserie, delusioni, chimere e comuni avvenimenti, che il poeta esibisce con tanta spudoratezza e angoscia, rivestendoli con quel lussuoso abbigliamento, come fosse una vecchia in rovina, sden-

Foto: Herman Schwarz

te e purulenta che si avvolge in strati di ermellino e gioielli di lusso.

Tutto quello che c'è di grottesco nei formidabili contrasti che compongono la poesia di Carlos Germán Belli viene umanizzato dall'umorismo, altra costante del suo mondo poetico. Un umorismo a volte acido e a volte belligerante e feroce, un umorismo che fa ridere e allarmare allo stesso tempo, e che ci porta a riflettere su tutto ciò che è materia di riso e di beffa per il poeta: la condizione umana, la trascendenza, la libertà, il destino, il tempo, la vecchiaia, la morte e la solitudine. Non conosco nessun poeta nella nostra lingua che materializzi meglio di Carlos Germán Belli quello che André Breton descrisse come "umorismo nero" nella sua celebre antologia.

Nei poemi di Belli una zebra lecca la coscia mutilata di una bambina, due boli alimentari dialogano nello "stomaco laico" del poeta e si chiedono verso dove sono diretti; lo stesso poeta, che è un povero amanuense del Perù, si sfianca "dalla fatica fino allo sfinitimento", ed esiste un luogo chiamato "El Bofedal" [Lo sgobbatoio] dove vanno a sgobbare tutti gli esseri umani che, come il poeta, sentono che questo è un mondo di desolazione e rovina. Non deve sorprendere che il feto che sta per irrompere in questo mondo orribile aggrotti la fronte e inarchi le sopracciglia, spaventato dinanzi a una simile prospettiva. Egli, quando crescerà e accetterà il proprio fragile destino umano, finirà senza dubbio adorando anch'egli la Fata Cibernetica, quello strano feticcio obbrobrioso che, sin dai primi anni, opera nella poesia di Belli come dea e matrigna, tanto artificiale e barocca, tanto macabra e assurda come quell'umanità sconcertata, smarrita e dolente che ha fatto di lei la propria divinità.

Il pessimismo che trapela dalla poesia di Carlos Germán Belli è insieme storico e metafisico. Ha a che fare con le condizioni sociali, che moltiplicano l'ingiustizia, la disuguaglianza, gli abusi e la frustrazione, e con la stessa esistenza, una condizione che conduce l'essere umano a un destino di dolore e fallimento. Tuttavia, se questa voce che si conduce di sé stessa in maniera tanto abietta, e che guaisce, si lamenta e protesta, e sembra a volte trovarci gusto come un masochista, fosse soltanto questo, disperazione pura, lacerazione perpetua, difficilmen-

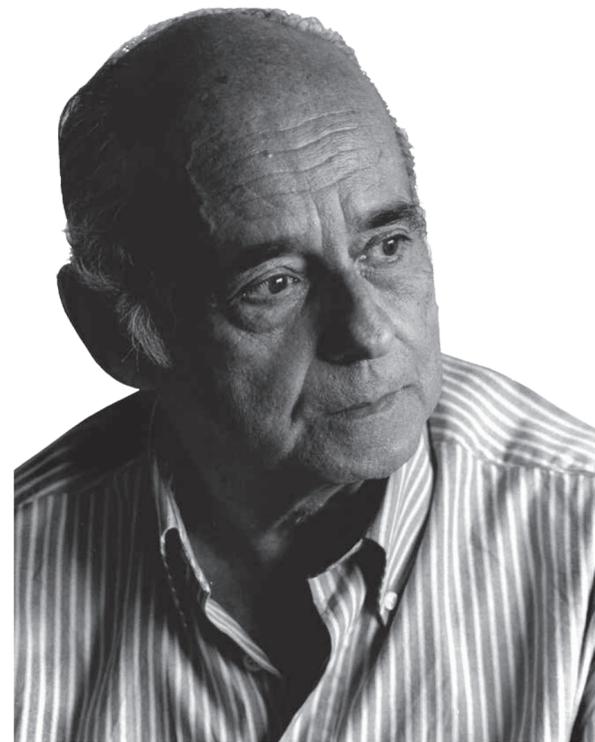
te sveglierebbe l'incantesimo e l'adesione che merita sempre la buona poesia. E questo è il caso della poesia di Belli, che, quando il lettore impara a decifrare i codici e a penetrare nei suoi labirinti, ci rivela i tesori nascosti sotto quelle maschere piangenti e sconsolate: un'immensa tenerezza, una pietà decantata dalla miseria morale e materiale di coloro che soffrono e che sono incapaci di resistere ai colpi di una vita che non capiscono, che li scuote e li abbatte come un vento ciclonico o un'ondata improvvisa. Pietà, umanità, solidarietà nei confronti di chi soffre, dalla sofferenza stessa, sotto l'orpello e i lamenti, un cuore che si dissangua, goccia a goccia, e che fa suo il dolore che impregna il mondo: questo è ciò che la poesia di Belli rappresenta.

Dico "rappresenta" nel senso teatrale della parola. Perché la poesia di Belli è anche spettacolo. Abbiamo già visto alcuni dei personaggi strampalati, grotteschi e patetici che sono i protagonisti di questa commedia macabra: sono soltanto un campione della stridente folla di obbrobri, umani e non umani, che sfilano in questo universo caricaturale e fantastico.

Ciò nonostante, come nel pessimismo, quello che vi è di funambolico e farsesco in questo incubo dall'umorismo nero nel mondo poetico di Belli, è umanizzato dalla purezza del sentimento che dona a questa strana commedia la sua autenticità, la sua forza suggestiva e la sua verità. È un mondo giocherellone e circense, ma il poeta non gioca con lui, o, in ogni caso, gioca con la serietà con la quale si scommette nella vita, rischiando tutto quanto si ha e si è in quel gioco di vita e di morte.

Iniziai a leggere Belli quando pubblicò i suoi primi poemi, intorno agli anni cinquanta, nella rivista "Mercurio Peruano" e fu sufficiente leggere quella mezza dozzina di testi per sentire che si trattava di una voce nuova, di potente risoluzione lirica e di grande audacia immaginativa, capace - come sanno fare soltanto i grandi poeti - di produrre quelle trasformazioni che consistono nel far diventare bello il brutto, stimolante il triste e oro -vale a dire, poesia- quello che tocca. Tutto ciò che ha scritto da allora Carlos Germán Belli non ha fatto altro che confermare e arricchire il suo straordinario dono di poesia.

Prologo di Los versos juntos. Poesia completa (Sevilla 2008).



LA REPUBBLICA DEI POETI

Il Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri inaugura il ciclo "La Repubblica dei Poeti". Antologia viva della poesia peruviana 2014-2021 con un recital di Carlos Germán Belli e una mostra dedicata alla sua opera.

CAVILACIÓN DEL CAMINANTE

Diariamente camino siempre
Por la faz del subllunar mundo
Para preservar la salud,
Y de preferencia en un parque
Donde plantas y animalillos
Viven codo con codo en paz;
Y por allí feliz discurro
Sin reparar que a unos seres,
Justo como yo en plena vida,
Involuntariamente piso.

Y a la verdad qué bien estoy,
Aunque rápido asesinándolos
A quienes acá abajo yacen

A rastras entre suelo y cielo
Sin poder esquivar la muerte
Que les llega así de improvviso
Cuando alguien viene en dos zancadas
Y con la suela del zapato
Sin más ni más así deshace
Cada mínimo hijo de Dios.

He aquí la multitud de hormigas
Que dan el suspiro postrero
A causa de las mil pisadas
Del caminante cotidiano
En homicida convertido,
No queriéndolo, no, sin duda;
Mas tales son las circunstancias
En que un gigante humano mata
Al animalillo invisible
E inerme ante el andar ajeno.

Es el más inexplicable hecho,
Y por añadidura absurdo,
Que alguien por preservarse a fondo
-¡Tal como yo cada mañana!-
De un tajo la vida le siegue
A aquel que nunca daña a nadie
Ni a los imperceptibles seres;
Que el firmamento entonces caiga,
Igual que un castillo de naipes,
Sobre mí un mal día. Así sea.

EN *EL ALTERNADO PASO DE LOS HADOS* (2006)

¡OH HADA CIBERNÉTICA...!

¡Oh Hada Cibernetica!, ya libranos
con tu eléctrico seso y casto antidoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el ciero sañudo y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy,
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia.

EN *¡OH HADA CIBERNÉTICA!* (1962)

CAVILLAZIONE DEL VIANDANTE

Quotidianamente cammino sempre
Sulla faccia del mondo subllunare
Per preservare la salute,
E di preferenza in un parco
Dove piante e animalletti
Vivono in pace fianco a fianco;
E da quelle parti discorro felice
Senza accorgermi che alcuni esseri,
Proprio come me nel pieno della vita,
Calpesto involontariamente.

E in verità quanto sto bene,
Anche se velocemente assassinando,
Coloro che giacciono qui sotto

Strisciando tra terra e cielo
Senza poter schivare la morte
Che arriva loro così d'improvviso
Quando qualcuno viene in due falcate
E con la suola della scarpa
In un attimo così disfa
Ogni minimo figlio di Dio.

Ecco qui la moltitudine di formiche
Che rilasciano l'ultimo sospiro
A causa dei mille passi
Del viandante giornaliero
Divenuto omicida,
Non volendolo, no, senza dubbio;
Ma son tali le circostanze
Nelle quali un gigante uccide
L'animalletto invisibile
L'inerme di fronte all'andare altrui.

È il più inspiegabile fatto,
E assurdo per giunta,
Che qualcuno per preservarsi a fondo
- Così come me ogni mattina! -
Stronchi di strappo la vita
A chi mai danneggia nessuno
Né gli esseri impercettibili;
Che il firmamento allora cada,
Come un castello di carte,
Su di me un brutto giorno. Così sia.

TRATTO DA *El alternado paso de los hados*
[Il passo alterno dei fati] (2006)

OH FATA CIBERNETICA...!

Oh Fata Cibernetica! già liberaci
con il tuo senno elettrico e casta antidote,
dagli orridi mestieri umani,
che sono come tizzoni infernali
accesi da tempi immemori
dal crudo seguace dei falò;
ammortizza, o signora!, la prontezza
con cui l'infuriata e tanto fredda borea
le nuove are batte, nel fumo erette,
del nostro corpo di ieri, oggi cenere,
che nemmeno briciola godette alcuna,
dei padroni non ingas privativi
l'ozio dell'amore e della sapienza.

TRATTO DA *¡OH HADA CIBERNÉTICA!*
[OH FATA CIBERNÉTICA!] (1962)



C. G. Belli, 1933.

A MI HERMANO ALFONSO

Pues tanto el leño cuanto el crudo hierro
Del cepo que severo te avasalla,
Unidos cual un órgano hasta las plantas,
No solo a flor de cuero,
Mas si en el lecho de tu propio tuétano,
Que te dejan cual ostra
A la faz del orbe así arraigado;
Y el leve vuelo en fin
Que en el cerúleo claustro siempre ejerce
El ave más que el austro desalada,
¿Cuánto a ti llegará?
Mientras abajo tú en un apresco solo
No mueves hueso alguno
Ni agitas ya la lengua
Para llamar al aire;
Pues en el orbe todo viene y va
Al soplo de la vida,
Que pródigo se torna
Para muchos y a no más otros pocos,
Áspero, vano o nada para siempre.

EN *EL PIE SOBRE EL CUELLO* (1964)

A MIO FRATELLO ALFONSO

Ebbene tanto il legno quanto il ferro grezzo
Dal ceppo che severo ti soggioga,
Come un organo, uniti fino alle piante,
Non soltanto a fior di pelle,
Ben si nel letto del tuo stesso midollo,
Che ti lasciano quale ostrica
Sulla faccia dell'orbe così aggrappato;
E il volo lieve infine
Che nel ceruleo chiostrò sempre esercita
L'ave più che l'austro senz'ali,
Quanto a te ne arriverà?
Mentre tu, di sotto, in un ovile solo
Non muovi ossa alcuna
Né più la lingua agiti
Per chiamare l'aria;
Poiché nell'orbe tutto viene e va
Al soffio della vita,
Che prodigo diventa
Per molti e non più per altri pochi,
Aspro, vano o niente per sempre.

TRATTO DA *EL PIE SOBRE EL CUELLO*
[IL PIEDE SUL COLLO] (1964)

CARLOS GERMÁN BELLI (Lima, 1927) è riconosciuto come uno dei poeti più importanti dell'America Latina. Alcuni dei suoi libri più noti sono *¡Oh Hada Cibernetica!* [Oh, Fata Cibernetica!] (1961), *El pie sobre el cuello* [Il piede sul collo] (1967), *Sextinas y otros poemas* [Sestine e altri poemi] (1970), *En alabanza al bolo alimenticio* [In lode al bolo alimentare] (1979), *Los talles del tiempo* [Le officine del tempo] (1992), *Sextinas, villanelas y baladas* [Sestine, villanelle e ballate] (2007), *Los versos juntos 1946-2008. Poesia completa* [I versi riuniti 1946-2008. Poesia completa] (2008). Ha ricevuto il Premio Nazionale di Poesia (1962), il Premio Iberoamericano di Poesia Pablo Neruda (2006), il Premio Casa de las Américas di Poesia José Lezama (2009), ed è stato proposto per il Premio Cervantes e il Premio Reina Sofia di Poesia Latinoamericana.

L'ARTE DELLA SAGGISTICA

Guillermo Niño de Guzmán*

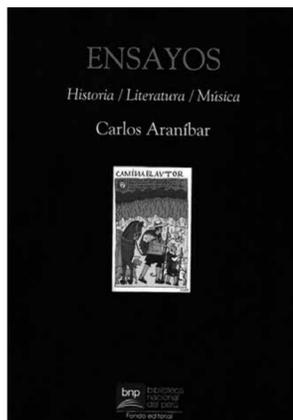
Raccolta di saggi di Luis Loayza y Carlos Aranibar, prosatori imprescindibili della letteratura peruviana.

Nella cosiddetta Generazione del '50, una delle classi più brillanti di artisti e intellettuali peruviani del XX secolo, la letteratura occupa un posto fondamentale, soprattutto per quanto riguarda la poesia e la narrativa. Gli anni successivi alla seconda guerra mondiale furono decisivi per lo sviluppo della nostra letteratura moderna. In questo periodo sorsero poeti come Eielson, Sologuren e Blanca Varela, scrittori di racconti quali Ribeyro, Congrains e Vargas Vicuña, e un romanziere del calibro di Vargas Llosa (che potrebbe essere considerato il beniamino di tale generazione, se consideriamo che i suoi integranti sono nati in un lasso di tempo che va dagli inizi degli anni venti fino alla metà del decennio successivo), per nominare soltanto alcuni dei personaggi di un elenco molto più ampio e vario. In quest'occasione, vogliamo far risaltare l'opera di due cultori di un versante meno transitato e che, nelle loro mani, ha raggiunto cime molto elevate. Stiamo parlando di Carlos Aranibar e di Luis Loayza e dell'arte della saggistica.

Com'è risaputo, il saggio è un genere in prosa abbastanza libero e proteiforme, capace di assimilare diversi modi espressivi, poiché è in grado di fondere insieme la narrazione e l'analisi critica, la testimonianza e il ricordo, il commento erudito e il pensiero speculativo. Senza dubbio, è inerente alla riflessione, ma la sua ultima grazia risiede non tanto nell'acutezza delle osservazioni dell'autore ma piuttosto nel tono e nell'ornamento del linguaggio che utilizza per formulare il suo discorso. Da quando, nel XVI secolo, il francese Michel de Montaigne plasmò il genere, questo divenne una forma di espressione letteraria molto attrattiva per la sua libertà creativa e per il suo carattere non sistematico.

Carlos Aranibar e Luis Loayza non sono gli unici membri della Generazione del '50 che si sono contraddistinti come saggisti. Sebastián Salazar Bondy fece un'incursione chiave con il suo libro *Lima, la horrible* [Lima, l'orrenda] (1964), nel quale si schierava contro il mito della capitale intesa come Arcadia coloniale. Dal suo canto, José Durand, durante il suo soggiorno in Messico, abbozzò un libro inclassificabile, pieno d'indole saggistica, come *Ocaso de sirenas* [Tramonto delle sirene] (1950), un gioiello nel quale la prosa narrativa si amalgama con la Storia, partendo dai documenti dei cronisti della Conquista. Da parte sua, Ribeyro intraprese uno dei suoi progetti più originali con le denominate *Prosas apátridas* [Prose apolidi] (1975), sulle orme di Montaigne e di altri pensatori francesi. Anche Vargas Llosa ha diffuso numerosi libri di saggi, nei quali mette in rassegna altri scrittori (Flaubert, Victor Hugo, Arguedas, Onetti, ecc.) oppure affronta temi connessi alle idee politiche (*Tra Sartre e Camus*, 1981) e l'arte contemporanea (*La civiltà dello spettacolo*, 2012).

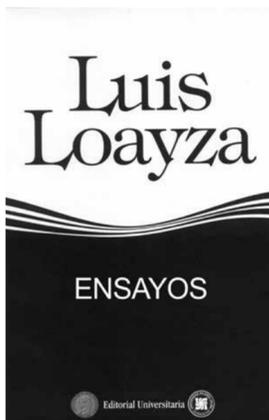
Nato nel 1928, Carlos Aranibar è un intellettuale legato alla Storia, esperto dell'Inca Garcilaso e di Guaman Poma de Ayala. È stato discepolo e segretario personale di Raúl Porras Barrenechea, cercando di seguire le orme del sentiero letterario tracciato dal maestro. Da qui nasce il suo interesse per i cronisti, sui quali sta preparando uno studio approfondito. Ricercatore zelante e tenace si è dedica-



to per molti anni al lavoro accademico. Professore emerito dell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos, è stato direttore del Museo Nazionale di Storia e rappresenta uno degli ultimi anelli di una tradizione umanistica che nel Perù sembra volgere alla fine, al meno per quanto riguarda quella schiera di uomini di lettere capaci di dedicare a pieno la propria attività alla conoscenza, come fosse una sorta di apostolo, irradiando nelle nuove generazioni l'amore per il sapere.

Aranibar ha sviluppato il proprio lavoro intellettuale con modestia e discrezione, questo ha impedito che la sua opera fosse abbondantemente conosciuta. Possessore di una vasta cultura, le sue inquietudini non sono circoscritte alla sua prima vocazione, come dimostra il libro che ha appena pubblicato, *Ensayos* [Saggi] (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2013), il cui sottotitolo (*Storia/Letteratura/Musica*) specifica la gamma dei suoi interessi. L'autore è indiscutibilmente uno storico ma non nasconde il suo entusiasmo letterario, al punto tale che due dei capitoli del volume sono consacrati ai suoi compagni di generazione Francisco Bendejú e Washington Delgado. In questi capitoli egli, oltre a valorizzare il lascito di quei poeti, si concede di evocare episodi di un'amicizia, di un passato in comune che ha avuto come punto di incontro il cortile della Facoltà di Lettere della Casa di San Marcos e il leggendario bar Palermo, situato davanti al chiostro universitario.

Uno dei punti forti della raccolta (i saggi, nella loro maggioranza, sono stati pubblicati dalla stipendiata rivista *Libros & Artes* della Biblioteca Nacional, edita da Luis Valera) risiede nel fatto che essa ci rivela la natura di un autentico melomane, giacché Carlos Aranibar, difatti, lo è e in grado superlativo, come dimostrano le sue disquisizioni su Bach e Mozart, così come traspare da un'illustrata e perspicace analisi della musicalità della prosa di Cervantes e *Il Chisciotte*, «il romanzo più bello del mondo». Aranibar sa di quello che parla. Tuttavia, oltre all'erudizione (certamente, l' analogia tra musica e letteratura esige una conoscenza approfondita della tecnica), ciò che anima il lettore è che l'autore gli contagia costantemente la sua curiosità, le sue piccole e grandi trovate, i suoi piaceri estetici.



Aranibar affascina quando tocca temi quali il rapporto tra l'aneddoto e la storia, oppure quando disserta sull'Inca Garcilaso e su Guaman Poma de Ayala. I suoi saggi su Raúl Porras e Jorge Basadre sono notevoli per l'equilibrio che raggiunge tra la valutazione dei loro contributi in qualità di storici e la testimonianza del suo rapporto con essi. Puntiglioso e perfezionista, non dubita nel tirare fuori dalla manica qualche termine strano, escluso dal lessico contemporaneo ma imprescindibile per esprimere al meglio ciò che vuole comunicare. Appare evidente che Aranibar si dirige ai suoi pari, o comunque, ai lettori disposti ad accettare le sfide della conoscenza. Ciononostante, bisogna riconoscere che a volte rischia di eccedere e di cadere in un certo barocchismo e delizia intellettuale, soprattutto quando non può contenere il suo verbo impetuoso e si lascia tentare troppo dall'utilizzo di vocaboli stranieri.

La raffinatezza e la squisitezza di Aranibar si riscontrano anche nell'opera di Luis Loayza, anche se la sua proposta è piuttosto diversa. Il suo volume di *Ensayos* [Saggi] (Lima: Editorial Universitaria, 2010), che riunisce i suoi tre titoli di questo genere (*El sol de Lima*, *Sobre el Novecientos* e *Libros extraños*), si concentra nel mondo delle lettere. Nato nel 1934, Loayza studiò giurisprudenza nell'Universidad Católica, finendo per dedicarsi alla traduzione professionale. Compagno di Abelardo Oquendo e di Mario Vargas Llosa, intraprese con loro piccole avventure editoriali come i *Cuadernos de Composición* [Quaderni di Composizione] e la rivista "Literatura" [Letteratura]. Nel 1955 pubblicò *El avaro* [L'avarò], una collezione di prose fantastiche che rivelavano il suo debole per Borges e la volontà di allontanarsi dal neorealismo che imperava all'epoca. Verso la fine di quel decennio partì per l'Europa; fece poi ritorno e, dopo un paio d'anni, lasciò di nuovo il Perù, questa volta per sempre. Quando si trovava già all'estero, nel 1964, apparve a Lima il suo unico romanzo, *Una piel de serpiente* [Una pelle di serpente].

Loayza scelse di guadagnarsi da vivere come traduttore per conto di organismi internazionali, ma continuò la sua attività letteraria quasi segretamente, lontano dai circoli intellettuali. Reticente a pubblicare -non è difficile immaginare il suo livello d'autocritica,

ha concepito una manciata di eccellenti racconti (*Otras tardes* [Altri pomeriggi], 1985), oltre a tradurre alcuni dei suoi scrittori preferiti (Thomas de Quincey, Arthur Machen, Robert Louis Stevenson). Forse gli elementi più consistenti della produzione dell'autore risiedono nei suoi saggi, i cui bellissimi e sottili testi sono stati lustrati con la cura di un orafa.

A differenza di Aranibar, Loayza rimase fuori dai circoli accademici una volta conclusa la sua formazione da avvocato. Probabilmente studiò giurisprudenza per ragioni pratiche. Dopo tutto, nel Perù degli anni cinquanta, pensare di abbracciare la carriera di scrittore era poco meno di una chimera. Ad ogni modo, la sua passione per la letteratura si mantenne intatta, al margine dello sguardo del pubblico, come un bene prezioso che si preferisce contemplare in solitudine evitando di esibirlo agli altri. Inoltre, crediamo che si concesse il lusso di scrivere per sé stesso, per il proprio diletto, senza alcuna pretesa di fama o di riconoscimento, qualcosa di inusuale nel mondo delle lettere.

È possibile che per via di queste circostanze la scrittura di Loayza nel campo della saggistica manchi di quelle legature che spesso sostengono coloro che operano in ambito accademico, dove i metodi di analisi e d'interpretazione cambiano e segnalano tendenze, con una frequenza che ricorda i capricci della moda. Tra gli altri aspetti, questo è quanto rende unico Loayza, prima di tutto un lettore consumato. I suoi saggi letterari non rispondono a nessun modello critico né si avvalgono di alcun gergo specializzato. Sono brani semplici e, tuttavia, tanto percettivi come il più cervelotico dei lavori accademici. Il suo incanto traspare dalla purezza della prosa, dalla naturalezza con la quale inanella le sue frasi e tesse i suoi giudizi. Ha depurato uno stile che aspira alla luce e alla trasparenza. Con i suoi accostamenti all'Inca Garcilaso, il suo bilancio di Riva-Agüero, Valdelomar e gli autori del Novecento e le sue esplorazioni dell'*Ulisse* di Joyce, Loayza fa sì che la lettura di un saggio sia un'esperienza tanto creativa e gratificante quanto quella di un poema o di un racconto.

In sintesi, Carlos Aranibar e Luis Loayza hanno fatto di questo genere un ammirabile esercizio intellettuale nel quale confluiscono il gusto per la parola, l'erudizione, la lucidità del pensiero e l'immaginazione critica. I loro approcci al saggio sono diversi. Aranibar preferisce imprese più ardue, all'altezza del suo interesse multidisciplinare, e questo forse spiega l'esuberanza della sua prosa; Loayza, invece, si accontenta addentrandosi nei domini letterari e per farlo ricorre a un linguaggio fine e incisivo, simile a uno stiletto (se applicassimo la celebre distinzione di Isaiah Berlin, non ci sarebbe alcun dubbio su chi è il riccio e chi la volpe).

Per concludere, possiamo dire che entrambi sono esempi di fervore e discrezione, di pudore ed eleganza. Forse, se avessero più vanità, scriverebbero e pubblicherebbero di più, cosa che colmerebbe il nostro appagamento.

* Ha pubblicato i libri di racconti *Caballos de medianoche* [Cavalli di mezzanotte] (1984), *Una mujer no hace un verano* [Una donna non fa un'estate] (1995) e *Algo que nunca serás* [Qualcosa che non sarai mai] (2007).

L'ACCADEMIA E IL MECENATISMO STATALE

CARLOS BACA-FLOR

Luis Eduardo Wuffarden*

Una mostra retrospettiva nel Museo d'Arte di Lima e la pubblicazione di un catalogo approfondito gettano nuova luce sulla biografia e la pittura di questo notevole artista della fine del XIX secolo.



La vocación natural [La vocazione naturale], di Carlos Baca-Flor. Olio su tela, 1886. 65,5 x 79 cm. Banco Centrale della Riserva del Perù.

Dal 1955, sei anni prima della sua apertura ufficiale, il Museo d'Arte di Lima (MALI) custodisce il corpus più completo delle opere esistenti di Carlos Baca-Flor (1869-1941), ultimo grande esponente dell'accademismo peruviano in esilio. L'acquisizione di questo vasto insieme di pitture, disegni, schizzi e sculture -dopo lunghe negoziazioni con gli eredi dell'artista nella sua casa atelier a Neuilly-sur-Seine- costituisce il nucleo delle future collezioni del MALI, istituzione che si propone di

offrire un panorama rappresentativo dell'arte peruviana di tutti i tempi. Perciò l'ampia mostra retrospettiva dedicata a Baca-Flor, alla vigilia del sessantesimo anniversario della fondazione del Patronato delle Arti¹, e il libro che la correda, pubblicato ad aprile 2013, costituiscono un riconoscimento del valore emblematico che la figura dell'artista riveste per la storia del museo.

La mostra *Carlos Baca-Flor. L'ultimo accademico* presenta per la prima volta la produzione dell'artista in mo-

do esaustivo e propone al contempo uno sguardo nuovo intorno ad essa: libera dai pregiudizi che, a favore e contro, hanno influenzato l'interpretazione critica del suo lascito artistico. Ad esempio, una delle prime riflessioni che il percorso di Baca-Flor sollecita a questo proposito scaturisce dall'importanza assegnata alle belle arti nell'ambito dei discorsi nazionalisti del XIX secolo e il ruolo decisivo del mecenatismo praticato dai governi del nostro continente. La pittura era sicuramente una delle discipline destinate

a incarnare il progresso culturale delle giovani repubbliche latinoamericane per inserirle nel concerto delle nazioni «civilizzate». Per questo motivo la formazione di Baca-Flor nell'Accademia delle Belle Arti di Santiago, durante gli anni della Guerra del Pacifico e il suo contrastato viaggio di perfezionamento in Europa, fecero sì che il ritorno dell'artista nel suo Paese natale fosse circondato da un'aura di esaltazione patriottica mai vista prima.

In quell'occasione, il corpo diplomatico peruviano in Cile esercitò un

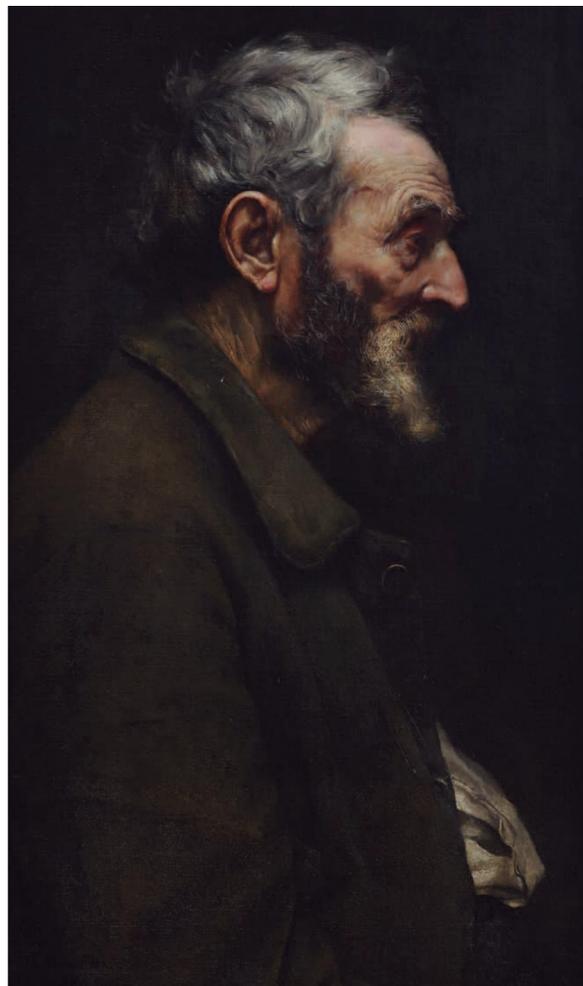
Academia femenina
[Accademia
femminina].
Carboncino su tela.
Verso 1893. 62,5 × 48
cm. Museo d'Arte di
Lima.



Carlos M. Elias. Olio su tela. 136,5 × 91 cm. 1887. Ministero degli Affari Esteri del Perù.



Abel muerto [Abele morto]. Olio su tela. Verso 1886. 61,5 × 116 cm. Museo d'Arte di Lima.



Anciano [Anziano]. Olio su tela. 1892. 75 × 40,5 cm. Museo d'Arte di Lima.

ruolo cruciale per l'esito della situazione. Nello scoprire che il giovane Baca-Flor – primo alunno dell'Accademia di Santiago per diversi anni consecutivi - aveva rifiutato una borsa di studio per Roma per non voler rinunciare alla cittadinanza peruviana, il ministro plenipotenziario a Santiago, Carlos M. Elias, prese l'iniziativa di convocarlo a Lima e riuscì ad ottenere che il governo peruviano gli offrisse, come ricompensa, uno stipendio alternativo simile a quello rifiutato. Nel 1887 Elias viaggiò alla volta della capitale accompagnato dal giovane Baca-Flor che portava con sé una replica autografa de *La vocación natural*, complesso dipinto in chiave autobiografica che era stata la sua opera più celebrata a Santiago.

È significativo che il destinatario di questa replica fosse precisamente il ministro Elias, il primo mecenate peruviano di Baca-Flor, il quale, intorno a quegli anni, gli fece un ritratto, oggi proprietà del Ministero degli Affari Esteri del Perù. L'artista dipinse anche il ritratto della moglie del funzionario, *Jesús Beltrán de Elía*, e quest'opera, a differenza della prima che è un'effigie riprodotta nello stile formale utilizzato per i dipinti ufficiali, ritrae la donna in un formato più piccolo ed evidenzia la domesticità dell'esecuzione caratteristica dei quadri «intimisti» che Baca-Flor dedicò ad amici e personaggi di Lima, durante i quasi tre anni in

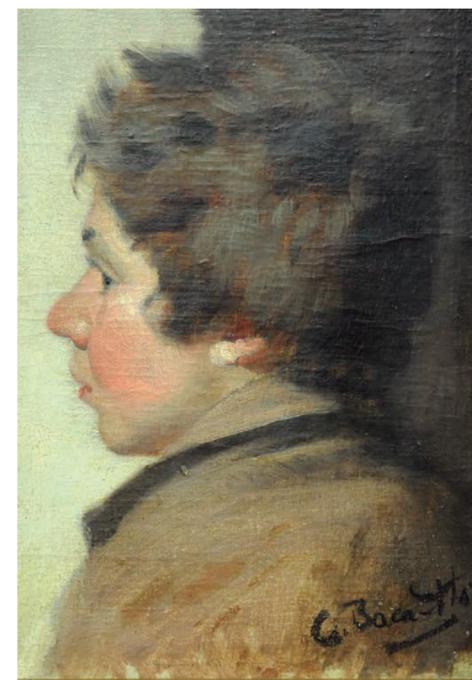
cui rimase nella città. La vicinanza del talentuoso giovane con la famiglia del presidente Andrés A. Cáceres e la fitta trama di relazioni che riuscì ad avviare velocemente con i principali circoli intellettuali della città, gli aprirono la strada e gli fecero guadagnare una notorietà insolita in un ambiente sprovvisto d'istituzioni artistiche e privo di pittori di prima categoria.

In un primo momento, il Governo peruviano ritenne che il modo migliore di aiutare il giovane artista fosse quello di nominarlo come funzionario addetto alla legazione peruviana in Italia. Baca-Flor ricevette in seguito l'incarico di console a Genova, ma poco dopo vi rinunciò scegliendo di ricevere lo stipendio che, nel 1889, il Congresso della Repubblica finalmente aveva approvato. Sebbene la risoluzione non specificasse il luogo di destinazione (c'era soltanto un riferimento riguardo al suo «perfezionamento in Europa»), il fatto che si sia deciso di versargli lo stipendio in una banca italiana suggerisce che, in qualche modo, era previsto che avrebbe viaggiato in quel Paese. E, infatti, così avvenne.

Durante gli anni della sua formazione accademica europea, il ministro José Canevaro, rappresentante del Perù per i governi di Italia e Francia, diventerà il suo principale protettore. Questo fatto si evince dalle numerose richieste che Canevaro fece al governo



Autometrato [Autoritratto]. Olio su tela. 1893. 46 × 35,5 cm. Museo d'Arte di Lima.



Perfil de niño [Profilo di bambino]. Olio su tela. Verso 1890/1895. 30 × 25 cm. Banca Centrale della Riserva del Perù.



Mujer del velo [Donna dal velo]. Olio su tavola. Verso 1896. 39 × 27,5 cm. Museo d'Arte di Lima.

di Cáceres (dal settembre del 1891), affinché si pagasse a Baca-Flor la seconda parte del suo stipendio, in considerazione della condizione di instabilità economica nella quale l'artista viveva a Roma, una volta esaurita la quota iniziale. Questo relazione si vide rafforzata quattro anni dopo, quando il maestro spagnolo Raimundo de Madrazo disse al diplomatico che nel giovane artista peruviano vedeva «un futuro Velázquez». Da allora in poi Canevaro sarà il nesso principale dell'artista con il nuovo governo nazionale che, dopo la rivoluzione che abbatté il vacillante regime di Cáceres, installò al potere il caudillo civile Nicolás de Piérola.

Dopo aver ottenuto un ultimo stipendio statale nel 1896, il rapporto di Baca-Flor con le sfere ufficiali peruviane inizierà a deteriorarsi poco a poco. In un primo momento per l'inadempienza dell'artista in merito alla consegna di tre grandi composizioni storiche – tra le quali *El rescate de Atahualpa* – che si era impegnato a realizzare per lo Stato peruviano. Il suo rifiuto di presentare queste opere nell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, perché le riteneva inconcluse, provocò la sospensione immediata del suo stipendio. Senza dubbio questo incidente segnalò un punto di rottura tra il pittore e lo Stato peruviano, che si aggraverà poco tempo dopo con la tragi-

ca e inaspettata morte del ministro Canevaro.

Tuttavia, almeno fino al 1905, Baca-Flor tenterà di ricomporre in più di un'occasione i suoi rapporti con le sfere ufficiali. In quell'anno parteciperà dall'Europa al concorso pubblico internazionale, convocato dall'amministrazione di José Pardo y Barreda, per erigere un monumento al liberatore José de San Martín. Nonostante l'innegabile qualità del suo progetto scultorio – come testimoniano modelli e fotografie dell'epoca – il concorso fu dichiarato nullo, secondo alcuni per via dei malumori che l'artista, probabile vincitore, avrebbe suscitato nella cupola civilista. Questa circo-

stanza fu così determinante da spingere Baca-Flor a rivolgersi al patrocinio di natura privata e, alla fine, diede impulso alla svolta definitiva della sua carriera, che lo porterà a diventare il ritrattista più quotato delle alte sfere di New York e di Parigi durante i primi decenni del XX secolo.

* Storico e critico d'arte. Ha frequentato la facoltà di Lettere e Storia nella Pontificia Universidad Católica del Perù. Ha ottenuto il premio Concytec per la ricerca sulla pittura peruviana. Ha pubblicato saggi in riviste specializzate all'estero. È autore e coautore di diversi libri.

1 Ricardo Kusunoki, Natalia Majluf e Luis Eduardo Wuffarden con la collaborazione di Pablo Cruz. Carlos Baca-Flor. El último académico. Lima: Museo d'Arte di Lima, 2013.

ALTURAS DI LUIS SOLORIO

Oswaldo Chanove*

Mostra retrospettiva del pittore e incisore cusqueño, i cui soggetti ruotano attorno all'Altipiano e alle sue tradizioni.



1. De cerro a cerro. [Di monte in monte]. Olio su tela. 2010. 140 x 150 cm.
2. El aparecido. [L'apparso]. Olio su tela. 2011. 80 x 100 cm.
3. Sikuri mayor. [Sikuri maggiore]. Olio su tela. 2011. 84 x 100 cm.



La prima cosa che suscita l'attenzione nell'opera di Luis Solorio è la nitidezza della sua composizione e l'aspetto ieratico nella sua proposta. I suoi soggetti sono i contadini della zona dell'Altipiano ma il suo sguardo è proiettato verso un tempo che precede gli stridori contemporanei. La sua opera è sospesa in un tempo mitico personale. Quest'attitudine introspettiva ha incamminato il suo lavoro formale da un evidente figurativismo fino ai limiti stessi dell'astratto. Nell'opera di Solorio c'è un'ansia di sintesi, di ricerca della precisa combinazione di linee o di forme che danno origine al tutto.

I suoi anni di studio in incisione in Europa e in Giappone sono stati senza dubbio decisivi nella composizione degli oli di questa mostra. Solorio assicura che la sua convinzione —che la concezione dell'arte giapponese è molto diversa rispetto all'arte tradizionale europea— ha avuto un ruolo assolutamente rivelatore nella sua tappa formativa. Libero dalle convenzioni della bellezza tradizionale, Solorio ha iniziato a realizzare le sue opere principali su una trama compositiva di linee rette, dove le eventuali curve servono soltanto come vettori secondari, elementi per illustrare il moto interno in un universo la cui maestà si trova nella sua infinita persistenza. Questa gravitante immensità, questa opprimente quiete dietro ogni



Dettaglio di Queñual. Xilografía. 2005. 50 x 60 cm.

movimento, si traduce in Solorio in un'opera contrassegnata dalla serenità e dalla melanconia.

La gamma di colori alquanto taciturni rimanda forse all'esperienza della puma, le terre elevate delle Ande, e la presenza di forme massicce che rappresentano montagne o incidenti della natura e che ospitano piccole figure umane senza volto conferiscono alla sua opera un mistero che a volte s'imbatta con l'apprensione, con quell'attitudine riverente verso gli *apus*.

È plausibile con Solorio iniziare a parlare di un nuovo indigenismo ormai libero dai compromessi ideologici e dalle concessioni aneddotiche che lo logorarono? Solorio assicura che preferisce non collocarsi in questo tipo di classificazioni. Il suo sguardo verso l'universo indigeno non possiede la qualità dell'immediato ma comprende, piuttosto, il vasto territorio delle pampas e delle montagne e lì, come un elemento intrinseco, si trova l'essere umano, con il suo poncho, i suoi sandali. Suonando il tamburo delle feste rituali.

* Poeta. La raccolta delle sue opere è intitolata *Poesia y prosa*, ed è stata pubblicata ad Arequipa nel 2013.

Luis Solorio è nato a Sicuani, Cusco, nel 1955 e ha vissuto a Juliaca, nella regione di Puno, sin dalla prima infanzia. Tra il 1975 e il 1981 ha studiato nella Scuola delle Arti Plastiche della Pontificia Universidad Católica del Perú. Tra il 1982 e 1984, si è specializzato in incisione nell'École Supérieure d'Arts Visuels di Ginevra, Svizzera. Il suo percorso di specializzazione culminerà nel 1984 nell'atelier Bigako a Tokio, in Giappone. Nel 1989 l'artista ha vinto il primo premio nell'XI Concorso Internazionale di Pittura di Maiorca, in Spagna. Le opere di Solorio sono state presentate in Svizzera, Germania, Olanda, Francia e Italia. Nel Perú i suoi lavori sono stati esposti in diverse gallerie. Il Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri ha realizzato una mostra retrospettiva delle sue opere nei mesi di marzo e aprile 2014.

II BIENNALE DI FOTOGRAFIA DI LIMA

Si conferma l'appuntamento fotografico della capitale del Perú organizzato dal Centro de la Imagen e la Municipalità di Lima.

L'irruzione delle tecnologie digitali e la conseguente onnipresenza della fotografia nella vita contemporanea non è altro che il coronamento di un lungo processo che nel 2014 compie 175 anni, se si inizia a contare dalla data dell'annuncio ufficiale dell'invenzione del dagherrotipo, a Parigi, nel lontano 19 agosto 1839. La profusione d'immagini che si producono oggi, sia negli ambiti professionali sia in quelli dell'arte, nella stampa o nella pubblicità, oppure nei quotidiani, da chiunque abbia un dispositivo portatile dotato di una fotocamera, tende tuttavia ad offuscare la piena comprensione della fotografia come manifestazione culturale. In questo senso, la Biennale della Fotografia di Lima vuol essere uno spazio nel quale possiamo soffermare lo sguardo e riflettere su come la fotografia rispecchia e configura la cultura. Ancor di più in un Paese come il

Perù, nel quale una ricca tradizione fa della fotografia un percorso di singolare importanza per capire chi siamo.

Per questo motivo, uno degli obiettivi centrali della Biennale della Fotografia di Lima è contribuire alla comprensione della produzione fotografica nel Perú. La ricerca di un rapporto che conferisca unità, continuità e coerenza alle pratiche fotografiche di diversi momenti e luoghi si imbatte, purtroppo, di volta in volta con lo stesso ostacolo: la constatazione che non vi è una, ma molte storie, diverse e disperse, della fotografia in momenti differenti. Sono storie che costruiscono i fotografi nel loro lavoro giornaliero, segnato dalla costante tensione fra tradizione e innovazione. Sono storie nate dal dialogo tra le forme visuali locali e quelle che, arrivate dall'estero, rispondono ai cambiamenti dell'orizzonte culturale globale. Perciò, insieme

alle manifestazioni contemporanee della fotografia, riconosciamo nel video la forma più prominente e onnipresente di creazione personale nell'attualità, nonostante in fatto che nel nostro Paese questa pratica abbia paradossalmente perso forza negli ultimi anni.

La II Biennale di Fotografia di Lima si propone di evidenziare alcune delle possibili storie della fotografia sorte nel nostro orizzonte culturale all'inizio del XXI secolo. Per questo, nella proposta dei curatori, si è cercato di focalizzare lo sguardo verso la produzione fotografica locale e verso alcuni paragoni di altre latitudini, seguendo dinamiche di trasformazione, transizione ed espressione.

Tratto dall'articolo "La fotografía en flujo: dinámicas contemporáneas" [La fotografia in flusso: dinamiche contemporanee], dei curatori Jorge Villacorta, Andrés Garay y Carlo Trivelli, pubblicato nel catalogo della II Biennale della Fotografia di Lima. www.bienalafotolima.com



Barbara, Providence, Rhode Island, 1981.

Foto: Roberto Finazzi

LA CUCINA DI LAMBAYEQUE IL REGNO DEL LOCHE

María Elena Cornejo*

Viaggio illustrativo all'interno di una delle cucine rappresentative del nord peruviano.

Questo libro¹ può essere un trattato di storia culinaria oppure una piacevole e lussuosa carta stradale. Il suo autore, Mariano Valderrama, si è rivolto a cronisti, narratori, prosatori e studiosi con la stessa dedizione con la quale ha consultato cuochi, fruttivendoli e massaie, con il proposito di presentare in modo sistematico la storia, i costumi e i cambiamenti della cucina peruviana di Lambayeque attraverso gli anni.

Aneddoti, annotazioni e poemi abbondano in dettagli picareschi e divertenti, mentre i guardiani della tradizione culinaria del nord (anziani pescatori, venerabili matrone, curiosi e assidui clienti) aprono la propria memoria per condividere un'infinità di segreti che di solito si trasmettono di generazione in generazione, anche se talvolta rischiano di perdersi nella notte del silenzio.

Con curiosità simile a quella di un giramondo e l'appetito di un naufrago, Mariano Valderrama e il fotografo Heinz Plenge hanno percorso la zona nord del Paese, specificamente la regione di Lambayeque, incluse le sue baie, i distretti, borghi e paesini nelle cime delle montagne. Hanno mangiato in osterie, trattorie e ristoranti; hanno visitato il mercato caratteristico di Moshoqueque inseguendo le orme degli ingredienti e hanno rintracciato gli abiti culinari che formano parte dell'identità degli abitanti del nord. Sono andati a Monsefú, a Callaña e a Reque; hanno passeggiato a Chiclayo e a Ferreñafe, si sono aggirati intorno a Villa Eten e le sue bancarelle di cappelli di paglia; hanno proseguito verso Pomalca e Pampa Grande, sono arrivati a Zaña, Olmos e Illimo. In ogni posto hanno trovato un piatto da assaggiare, una storia da raccontare, un viso da ricordare.

La cucina di Lambayeque è ampia e generosa, come una dispensa che soltanto oggi si inizia a conoscere nel mondo. Gli antichi abitanti di Chiclayo avevano piatti per ogni giorno della settimana, abitudine che ancora si conserva in certe zone rurali. Valderrama raccoglie decine di testimonianze sui costumi culinari che dimostrano che le domeniche si mangiano frittute e *causa* (piatto a base di purea di patate gialle condite e decorate con limone, peperoncino, uovo, olive nere, formaggio fresco e mais); il lunedì *espesado* (zuppa a base di mais, brodo, fagioli verdi, zucca e coriandolo), *manías* (zampette di maiale con riso macinato) e *mi-gadito* (minestra a base di ceci e carne di manzo); il martedì *boda* (stufato a base di pesce e zucca) e *seco di cabrito* (carne di capretto macerata con varie spezie e servita con riso e fagioli); il mercoledì, riso con anatra; il giovedì, spezzatino; il venerdì si serve *aguadito* (brodo di pollo con riso), riso con fagioli e *humitas*; e il sabato, riso con maiale.

I prodotti
Sicuramente una cucina così varia



Foto: Heinz Plenge

dimensionati e centellinati dalle famiglie *locheras*. 'Loche' significa 'lacrima della Luna' e, secondo uno dei segreti che l'autore è riuscito a scovare, si dice che per garantire l'abbondanza dei raccolti, i contadini *locheras* devono accoppiarsi nei campi, alla luce della luna piena.

Senza dubbio, tutta questa particolarità di prodotti trascende il regno del loche, per cedere il passo a erbe, peperoncini e piccoli pesci che crescono nelle risaie (molti di loro scomparsi o in pericolo d'estinzione), a frutti di una varietà insospettabile, a frutti di mare, pesci e pollame, alcuni di origine precolombiana. Valderrama parla anche della carruba, il cui legno, foglie e frutto si usano frequentemente, e del mais con il quale si prepara una varietà di *chichas* (bevanda a base di mais) dalle formule ignote.

L'anatra, il riso e il capretto sono protagonisti di molte pietanze. Il libro documenta le differenze, talvolta sottili, talvolta evidenti, nella modalità di preparazione, a seconda della zona e della famiglia. «Il *seco de cabrito* non era verde ma scarlatto perché non era possibile frullare il coriandolo ma soltanto pestarlo con il mortaio», dice don Eugenio Ibáñez. «Il riso con anatra era giallognolo perché si preparava con lo zafferano ed era servito con pesce salato e salsa», ricorda la signora Rosa Mavila.

Durante il suo appetitoso pellegrinaggio, l'autore raccoglie anche le tecniche e i modi di cottura di antica data. Segnala, ad esempio, l'anatra cotta in argilla cunicata a Ferreñafe da William Mansilla. «È meglio utilizzare un'anatra femmina locale di un kilo e mezzo piuttosto che un'anatra di sesso maschile, perché la prima ha la carne più tenera. Si mette a macerare dalla sera del giorno prima in una base di aglio, comino e *chicha*. Per la cottura si utilizzano due file di mattoni di tre piani ciascuna, in mezzo si sistema la legna di carrubo e si accende. L'uccello va riempito con *loche* e coriandolo e si avvolge in foglie di banano. Dopo la si copre con uno strato di fango argilloso frammisto a ciuffi di paglia, formando una sorta di mattone che, ancora umido, si colloca sopra le braci, un'ora per ogni lato. Dopo due ore di cottura si ritira il mattone dal fuoco, lo si lascia raffreddare e lo si spezza. Il sapore dell'uccello è ineguagliabile, migliore di quello ottenuto con una pentola a pressione».

Le influenze
I flussi migratori spagnoli, africani e cinesi finirono col delineare una cucina che ha un debito sia verso gli immigranti sia verso i popoli che arrivarono dalla costa, dalla montagna e dall'Amazzonia. Bisogna ricordare che nel XVI secolo giunsero i primi schiavi neri dall'Africa per lavorare nelle piantagioni di canna da zucchero del nord. Testimonianze della loro presenza sono evidenti a Zaña, dove l'autore si ferma con cu-

rosità per indagare su di un'ampia tradizione pasticceria, nella quale troviamo ancora le conserve d'arancia amara, i dattili canditi, il *machacado* di melacotogna, le croccanti *co-cadas*, il *camote* con lo zucchero e le ciambelle dolci. La memoria di Juana Zunini conduce ad abitudini che stanno finendo nel dimenticatoio. «Le più comuni erano le conserve di *caigua*, mango verde, fichi, *mamey*, prugne, melacotogna e marmellata di papaya verde. All'ingresso nelle case c'era sempre un tavolino con conserve di frutta pronte da mangiare», ricorda.

Una digressione per parlare del *king kong*, un dolce caratteristico di Lambayeque, eredità del vicereame «degustato da marchesi, conti e militari». L'autore individua nella persona di Victoria Mejía de García il pioniere nella vendita e la commercializzazione di dolci e *kingkonges*, nella sua casa sulla via di San Roque, come parte delle attività di beneficenza della congregazione di *La Dolorosa*, una confraternita della Settimana Santa, costituita da un gruppo di signore di Lambayeque. Segnala che l'umorismo locale battezzò con questo nome *l'alfajor* che preparava la signora Victoria perché lo stampo (grande e quadrato allora) assomigliava al gorilla del film *King Kong*, che era in voga nelle sale cinematografiche di quegli anni.

Ritornando all'influenza cinese, Valderrama racconta che dopo Lima, andò a Chiclayo, la città con più *chifas* (ristoranti cinesi) nel Paese. Dopo aver lavorato nelle piantagioni di canna da zucchero e nelle risaie, gli immigranti cinesi si dedicarono al commercio e al business della ristorazione. Sebbene all'inizio il cibo cinese si mangiasse quasi esclusivamente in ambiente famiglia-

re, ben presto i ristoranti di cucina cinese divennero popolari e si moltiplicarono in ogni dove.

I ristoranti

L'autore segue i cambiamenti, nel corso degli anni, dei piatti per verificarne la loro mutazione, ma anche per ravvisarli su come i costumi culinari in ambito festivo si stiano diluendo. Dietro ogni preparazione c'è una storia, una famiglia, un volto che l'autore ritrae con affetto, ribadendo che la tradizione sta in quelle mani, in genere anonime, dove i giovani cuochi devono far ritorno costantemente per mantenere l'essenza dei sapori.

Diverse centinaia di piatti deve aver mangiato l'autore in altrettanti centinaia di taverne, cercando la specialità del posto e l'autenticità del cuoco. In questo percorso si sofferma soprattutto nella *Fiesta Gourmet*, il grande ristorante della famiglia Solís diventato un «fiore all'occhiello» della cucina di Lambayeque. Inaugurato trent'anni fa a Chiclayo, oggi ha aperto filiali a Trujillo, Lima, Tacna e prossimamente a Cusco.

La baldoria

«Il miglior cibo del Perù nel corso dei secoli non è stato servito in ristoranti ma durante i festeggiamenti; siano questi il Natale, la Settimana Santa, le Feste della Patria, feste patronali o famigliari. La cucina e le bevande formano un vecchio matrimonio che non finisce neanche con la morte, giacché esistono tipi di bibite persino per i funerali», dice Valderrama citando Carlos Bachman a proposito delle celebrazioni in onore della *Cruz de Chalpón*.

Piatti come i «nacidos» della Settimana Santa, il prosciutto di Pasqua,

CONFESSIONI DI UN CUOCO DI LAMBAYEQUE

Son cresciuto nel piano al di sopra di un ristorante chiamato *Fiesta*, nell'isolato n. 18 di una via distante dal centro di Chiclayo, proprio dove ancora oggi si trova il vecchio ristorante famigliare, anche se trasformato in un palazzo molto diverso. A quei tempi i miei genitori lavoravano al pian terreno della casa e noi tutti abitavamo al primo piano, circondati dagli aromi della cucina di Chiclayo di sempre. Per rendere merito a mia madre, *doña Bertha*, devo dire che lei conosce, come nessun altro, i segreti di quella che a noi sembra la più grande cucina del Perù.

La cucina di Lambayeque è un grande tesoro che durante secoli hanno serbato (e i cuochi della mia terra. Basta percorrere alcune delle umili picanterias (ristoranti popolari) di Puerto Eten, Monsefú, Santa Rosa, Pimentel, Ferreñafe, Túcume, Pacona, Jallanca, Illimo, Mórrope o Lambayeque, per scoprire un mondo diverso nel quale i sapori sono una chiave che apre le porte del paradiso.

La mia terra è quella del riso con anatra e del loche grattugiato e dello stufato con capretto, che, serviti col riso, donano alla nostra cucina quella caratteristica unica che la distingue dalle altre e che include prodotti grandiosi come l'avagosta di Puerto Eten e l'anatra di Batangrande, oppure umili come il life (pesce di fiume). Tra gli uni e gli altri, i grandi e gli umili, si traccia un percorso che molti desiderano scoprire.

Héctor Solís Cruz. *Lambayeque. La cocina de un gran señor* [Lambayeque. La cucina di un grande signore]. Lima, USMP, 2011, p. 10.



Foto: Caritas

le empanaditas di Natale, la «*sopa de cholo*» servita ai matrimoni, l'«*apata-dito*» dei compleanni e un'infinità di ricette sono collegati al calendario attorcigliato e ai lavori nei campi. La *chicha* onnipresente incornicia adeguatamente la trilogia: cibo, musica e poesia, ben documentata da autori come Pedro Delgado Rosado e Jesús Alfonso Tello Marchena, di cui quest'opera cita poemi e versi dedicati alla diversità di piatti e bevande

tipiche, come anche *marineras*, *ponde-ro*, *vals* e polche la cui fonte d'ispirazione è la cucina. Un libro, pieno di storie e fotografie, pensato per essere assaporato ad ogni pagina.

* Giornalista culturale e ricercatrice gastronomica.

¹ Valderrama, Mariano; Plenge, Heinz. *El reino del loche: los singulares sabores de la comida lambayecana* [Il regno della zucca: i sapori singolari del cibo di Lambayeque]. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2013.

RICETTE

RISO CON ANATRA ALLO STILE DI CHICLAYO

INGREDIENTI

1 kilo di anatra locale,
1 tazza d'olio,
1 cipolla rossa sminuzzata a cubetti,
2 cucchiaini di aglio macinato,
100 grammi di loche grattugiato,
2 litri d'acqua,
3 tazze di riso tipo extra,
200 grammi di pisellini verdi,
1 fascio di coriandolo (circa 200 grammi) frullato,
2 cucchiaini di sale,
¼ di tazza di *chicha* de jora,
1 peperone rosso scottato.



Foto: Heinz Plenge

CEBICHE DE CHINGUIRITO

INGREDIENTI

½ kilo di guitarra disidratata (pesce simile alla razza),
8 limoni grandi,
1 cipolla rossa tagliata a la julienne,
2 peperoncini sminuzzati,
½ kilo di zarandaja (un tipo di fagiolo) cotta,
½ kilo di camote,
1 lattuga, sale.

PREPARAZIONE

Pulire il pesce e lavarlo in abbondante acqua, scolarlo e metterlo dentro un recipiente tondo col succo del limone, le cipolle e i peperoncini. Girare gli ingredienti e lasciar macerare alcuni minuti. Servire collocando nel piatto una foglia di lattuga e su di essa il cebiche de chinguirito con contorno di zarandaja e camote.

L'ANTROPOLOGO ARGUEDAS

Carmen María Pinilla*

Dopo la pubblicazione, nel 1983, dell'opera letteraria completa di José María Arguedas (Andahuaylas, 1911- Lima, 1969), esce finalmente, in una raccolta di cinque volumi, tutta la sua opera antropologica

Questa felice pubblicazione¹ è stata possibile grazie allo sforzo compiuto dalla Commissione Nazionale del Centenario de José María Arguedas, che sin dall'inizio della sua creazione avvertì sulla necessità di saldare l'enorme debito che il Paese aveva verso uno dei suoi più grandi scrittori e di pubblicare, raccolti, i diversi testi dell'antropologo che fu anche Arguedas. Diciamo che si tratta dell'opera antropologica di Arguedas perché i testi che contengono questi sette volumi includono rapporti etnologici, ricerche antropologiche, saggi sui temi dell'educazione, del bilinguismo, del folclore, dell'arte popolare; e anche selezioni di letteratura orale e studi interpretativi su di essa, articoli giornalistici su numerosi argomenti, dalla critica letteraria all'analisi sociologica fino a commenti acuti sulla vita culturale, sociale e politica del Paese; e in più reportage e testimonianze. Tutto ciò, com'è risaputo, può essere inglobato nell'ambito generale della cultura, oggetto di studio dell'antropologia e, come noterà il lettore, preoccupazione centrale delle riflessioni di Arguedas, motivo per il quale egli divenne, oltre che uno scrittore scrittore, un attivo promotore culturale.

Questi testi si trovavano dispersi in un'infinità di pubblicazioni, di difficile accesso per il pubblico. Per questo motivo bisogna render merito al lavoro perseverante di Sybila Arredondo, seconda moglie di Arguedas, che consistette nell'ubicare, trascrivere, contestualizzare ed elaborare le note di quest'enorme quantità di scritti, e, con opportuno criterio, presentarli in ordine cronologico; in questo compito è stata assistita dalla casa editrice Horizonte. È fondamentale menzionare anche le istituzioni che diedero sostegno all'edizione perché il loro impegno si è fondato nel valore conferito al contenuto di quest'opera e nell'urgenza di diffonderla, convinti dell'arricchimento che una simile esperienza avrebbe prodotto in tutti i lettori: la Derrama Magisterial, l'Istituto di Studi Peruviani, il Centro Culturale del Banco de la Nación e la Direzione della Cultura di Cusco. La metà della tiratura di quest'edizione -mille collezioni- è stata consegnata gratuitamente dalla Commissione Nazionale del Centenario de José María Arguedas, ai principali istituti scolastici nazionali, in lungo e in largo nel Paese, portando così a compimento uno dei propri prin-



José María Arguedas e danzatori di forbic in un seminario a Huampani, verso 1960.

cipali doveri. Bisogna far presente che al momento rimane ancora in sospenso la pubblicazione -raccolta- dell'insieme delle lettere scritte da Arguedas, già apparse in libri, riviste e giornali; ci sono anche alcune inedite. Consideriamo che detta corrispondenza aggiunga elementi molto importanti per capire a fondo tanto l'autore quanto la sua opera.

L'opera antropologica di Arguedas

Rodrigo Montoya, rinomato antropologo e allievo di Arguedas, oltre ad essere l'autore di uno degli studi introduttivi di questa collezione, racchiude in tre punti cardine i propositi che incoraggiarono i testi antropologici del suo maestro. Il primo di questi è lo studio, la difesa e la diffusione della cultura andina; il secondo, il desiderio di commuovere e convincere i lettori del valore di questa cultura, e il terzo, la ferma convinzione dell'importanza della cultura andina per il futuro del Paese.

«L'attualità e la grandezza dell'opera antropologica di Arguedas consiste anche nella sua capacità di presentare in modo insuperabile -per l'acutezza, la precisione e, allo stesso tempo, la semplicità dei suoi approcci- i problemi strutturali più importanti della società peruviana».

dell'antropologo, Arguedas analizza e denuncia la realtà sociale, assegnando un'importanza speciale alla discriminazione, argomento che, alla pari della dominazione, è posto come fattore causale della dinamica sociale.

La particolarità dell'opera antropologica di Arguedas risiede anche nel fatto che nonostante egli conoscesse bene le regole della metodologia scientifica, non ritenne mai necessario lasciare gli affetti al di fuori dell'ambito accademico, sia nella percezione sia nella trasmissione del sapere. Non evita quindi di introdurre elementi affettivi e letterari nella sua produzione antropologica. Arguedas trasmette conoscenze e affetti elementari per il lettore. Pensiamo che questa sua particolarità abbia contribuito -o sia il prodotto- della sua necessità di combattere contro i problemi che percepiva e studiava allo stesso tempo. Per questo motivo il progetto di scrittore che concepisce in gioventù, incoraggiato dalle idee di Mariátegui, non poteva esaurirsi nella letteratura, come vedremo di seguito.

È indiscutibile il valore epistemologico dell'esperienza diretta in Arguedas, al punto tale che un antropologo spagnolo studioso di Arguedas, Fermín del Pino, sostiene che l'esperienza sia persino il «punto assiomatico della sua identità». Questo fatto, insieme all'importanza che assegna alla memoria, ai ricordi, e allo sforzo insistente verso la pratica di quello che chiamò «giudicare con lucidità», ha contribuito enormemente nella sua percezione dei complessi processi sociali caratteristici della società peruviana, tra cui la discriminazione di ciò che è andrino, argomento divenuto centrale nelle sue riflessioni. Reiteriamo, dunque, che le caratteristiche peculiari dell'esperienza biografica di Arguedas e i forti sentimenti a essa legati facilitarono tali risultati.

Nel progetto di scrittore che Arguedas concepì sin da giovane, esistono alcuni linee guida generali che avvalorano, indistintamente, la sua produzione letteraria e antropologica. Nel 1966, tre anni prima di morire, segnalò come fattori che definirono il corso del suo progetto, il precoce vincolo affettivo verso la cultura andina e la discriminazione della quale era oggetto. Egli illustra queste affermazioni con esempi molto grafici, sottolineando che la differenza tra i suoi gusti e preferenze rispetto a quelli di suo padre e di altre persone del suo ambiente, costituirono un elemento che sigillò il suo futuro. Disse allora che: «certe

SUONI DEL PERÙ

PERUJAZZ
25 Anni

(Play Music and Video, 2013,
www.playmusicvideo.com.pe)



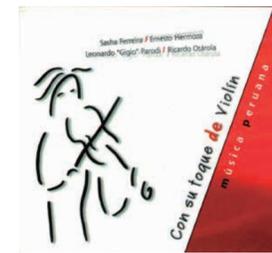
Anche se registrato durante il concerto live presentato nel Teatro del Centro Cultural Peruano Japonés il 12 settembre 2009, questo doppio album, che raccoglie le musiche per la celebrazione del 25mo anniversario del primo ensemble di jazz fusion, è uscito soltanto nel settembre 2013, in occasione delle attività realizzate per commemorare i 29 anni del gruppo e che includevano una mostra di materiali storici. Con la partecipazione come invitato speciale del riconosciuto bassista Abraham Laboriel, Jean Pierre Magnet, Manongo Mujica e Luis Solar ci offrono otto tracce cariche d'energia e di vibrante connessione accompagnati da Andrés Prado, Alex Acuña, Miguel Molina, Fredy Castilla, Edgar Huamán e Horacio Camargo. Le melodie sono molto chiare e dirette, le idee musicali intrecciano strutture progettate e improvvisazioni che fluiscono con naturalezza. Ci troviamo di fronte

alla testimonianza di una vera festa sonora, un registro d'allegria, emozione e catarsi che sperimentano gli autori e che trasmettono al pubblico con la forza interpretativa che ha caratterizzato Perujazz, nel corso della sua feconda traiettoria. Mixato e masterizzato a Barcellona, questa produzione ritorna alle radici semplici e limpide del linguaggio musicale, avvolta da un virtuosismo barocco ben enfatizzato da eccellenti performance e da un suono finemente lavorato su misura.

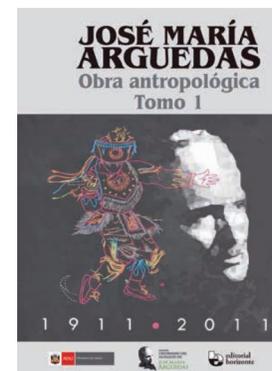
SASHA FERREIRA

Con su toque de violín [Con il suo tocco di violino]
(Independiente, 2004,
www.sashaferreira.com)

Scegliendo come titolo di questo disco una parte del testo del primo pezzo, la presente opera include dieci brani peruviani con arrangiamenti per violino, chitarra, contrabbasso e cajón, oltre al video sempre della prima traccia. Accompagnato da Ernesto Hermoza, Ricardo Otárola e Gigio Parodi, il giovane violinista ucraino Sasha Ferreira, residente in Perù fino al 2007, esegue nel suo strumento le melodie che corrispondono al canto dei brani scelti, oltre ad alcune brevi variazioni degli stessi. La filiazione e formazione cubana di Ferreira si palesa nella facilità con la quale egli esegue le interpretazioni della musica popolare, con un lirismo accentuato, proprio del violino. Questa presa di partito per gli arrangiamenti che consiste nel riprodurre sempre le stesse funzioni ritmiche, melodiche o armoniche agli stessi strumenti, rafforza la sensazione di unità del disco,



anche se alcuni potrebbero sentire la mancanza di una maggior varietà di piani e strutture, come anche un maggior sfruttamento del contrabbasso. Nel repertorio predominano i brani di Chabuca Granda. Si include anche un brano dello stesso Sasha. Senza dubbio questa produzione contribuisce alle sonorità possibili capaci di lanciare la musica peruviana in diversi ambiti, esso rappresenta uno sforzo indipendente realizzato con affetto e accuratezza. (Abraham Padilla).



cose [della cultura andina] che loro ritenevano spregevoli e brutte (vestiti, certi cibi, alcune danze e canti, molte credenze) erano per me quanto di più amato o desiderato e bello».

Riteniamo che l'essere diventato consapevole dell'allontanamento, ogni volta maggiore, tra i suoi gusti e quelli del padre, sarà fondamentale per questionare in seguito l'irrazionalità dei pregiudizi interiorizzati nel mondo dominante, nel mondo dei mistis, il mondo di suo padre, il giudice di prima istanza Victor Manuel Arguedas Arellano. Lo sbilanciamento che troviamo in Arguedas tra un'autentica ammirazione verso le manifestazioni della cultura andina e le dimostrazioni reiterate di disprezzo e discriminazione di cui essa è oggetto, divenne la motivazione di tutto il suo progetto di scrittore: «Promisi allora di rivelare al mondo che avevo vissuto. Promisi di offrire un'immagine verace di quel mondo. In quel modo forse avrei potuto convincere che il contadino quechua costituiva una promessa per il Paese e fino a che grado era atroce

e insensato il disprezzo sociale e il cerchio nel quale continuava a essere rinchiuso».

Si produce allora una specie di circolo vizioso, visto che la definitiva filiazione affettiva di Arguedas verso il mondo andino influisce in maniera gravitante nel suo interesse permanente con il proposito di conoscerlo meglio, nella necessità di registrare nella memoria e in specifiche pubblicazioni, le manifestazioni culturali di esso. Per questo motivo riteniamo che la conoscenza sempre più lucida della società peruviana abbia alimentato in Arguedas la necessità di esprimerla e di cambiarla e che lo abbia spinto, all'età di trentacinque anni, a cercare nuovi strumenti all'interno della scienza antropologica per portare a compimento i suoi propositi rivendicati. La scienza arriva per soccorrere in maniera insuperabile la parola di chi vuole diffondere le immagini che ha percepito in un mondo sociale che tenta di trasformare.

Tutto ciò spiega perché Arguedas facesse l'antropologo, svolgesse questo métier, molti anni prima di studiare formalmente questa professione. Lo dimostrano testi come *Canto quechua* (1938) o la serie di articoli pubblicati negli ultimi anni '30 e inizi degli anni '40 in *La Prensa* di Buenos Aires, apparsi prima della sua ammissione alla Facoltà di Antropologia dell'Universidad de San Marcos; testi nei quali, seguendo le regole del discorso accademico, evidenzia la ricchezza del folclore e dell'arte popolare degli abitanti della sierra del sud, dove viveva in quegli anni. Per questi motivi Fermín del Pino sostiene, e con ragione, che la vocazione antropologica di Arguedas, in quanto curioso osservatore e compilatore di cultura, sia anteriore a quella letteraria. Sostiene persino che essa facilitò il suo compito come creatore di finzioni⁴.

Nella sua tesi di laurea in antropologia Arguedas ci rivela fino a che punto la discriminazione e la dominazione siano i temi centrali delle sue preoccupazioni. Il suo obiettivo consistette nello studiare le comunità della valle del Mantaro e nel tentare di provare l'ipotesi che in popolazioni come quelle della sierra centrale, distanti dallo sfruttamento e dalla discriminazione che caratterizza il regime delle tenute signorili nella sierra del sud, siano ancora possibili processi di modernizzazione endogena, in cui la forza del polo sviluppato non distrugge necessariamente i contenuti della tradizione e in cui non si perdono le peculiarità, ma esse si trasformano in qualcosa di nuovo e di originale, in cui appare il sigillo di ciò che è primigenio. Non succede lì ciò che Arguedas riteneva fosse la caratteristica della modernizzazione in situazioni di dominazione e servitù, dove lo scontro con la cultura occidentale produce la «perdita dell'anima» della cultura tradizionale, in altre parole i suoi tratti costituenti.

Questa tesi, di grande attualità, è oggi difesa da chi è a favore della multiculturalità, meta posta inevitabilmente sullo stesso piano dell'egualitarismo.

Ricordiamo, per concludere, quello che lo stesso Arguedas considerò il suo contributo più importante per il Paese: «...destare la curiosità o l'interesse per il mondo andino, seguito da un avvicinamento più intenso verso di esso; allo stesso tempo, e grazie ai miei lavori e alla mia attitudine, credo di aver anche contribuito alla diffusione nei settori andini, di una sicurezza forse più cosciente e lucida per la valorizzazione della propria tradizione».

Per questo motivo, il contenuto dell'opera di Arguedas è una lettura fondamentale per i peruviani

e per chiunque sia interessato a conoscere l'anima del Perù.

* Incaricata della Collezione José María Arguedas della Biblioteca Centrale della Pontificia Universidad Católica del Perú e autrice di diverse pubblicazioni sullo scrittore. È inoltre membro della Commissione Nazionale del Centenario de José María Arguedas (2010-2013).

- 1 Arguedas, José María, *José María Arguedas. Obra antropológica*, Lima: Editorial Horizonte-Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, 2013.
- 2 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo» [Arguedas come scrittore e antropologo], in: Pinilla, Carmen María (editore), *Arguedas y el Perú de hoy* [Arguedas e il Perù di oggi], Lima: SUR, 2005, p. 378.
- 3 Arguedas, José María, «La literatura como testimonio y como una contribución» [La letteratura come testimonianza e come contributo], in: *Perú vivo*, Lima: Mejía Baca, 1966, p. 8.
- 4 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», op. cit., p. 378.

CHASQUI
Bollettino Culturale
MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

Direzione Generale per gli Affari Culturali
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perù
Telefono: (511) 204-2638

E-mail: boletinculturalchasqui@reee.gob.pe
Web: www.reee.gob.pe/politicaexterior

Gli articoli sono responsabilità dei loro autori.
Questo bollettino viene distribuito gratuitamente dalle missioni del Perù all'estero.

Traduzione:
Giampaolo Molisina

Stampa:
Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

TRADIZIONE E COESIONE IL PONTE Q'ESWACHAKA

Miguel Hernández*

Ogni anno gli abitanti di Quehue a Cusco ricostruiscono il ponte sospeso di Q'eswachaka, che forma parte dell'ancestrale Qhapaq Ñan, il cammino inca. Il ponte rispecchia come l'ingegno popolare può far fronte a una geografia accidentata ed è un simbolo dell'identità culturale e della coesione sociale. Per questo nel 2013 è entrato a far parte dell'Elenco Rappresentativo del Patrimonio Immateriale dell'Unesco.



Foto: Carlos Sánchez Paz

Il Q'eswachaka è un ponte sospeso situato nel distretto di Quehue, provincia di Canas, a Cusco. Attraversa il fiume Apurímac e ha la particolarità di essere ricostruito completamente ogni anno grazie all'opera di quattro comunità contadine che condividono le stesse tradizioni. Questo ponte forma parte del Qhapaq Ñan ed è l'unico ponte sospeso costruito in fibre vegetali. Le tecniche per la sua elaborazione sono state trasmesse ininterrottamente di generazione in generazione.

La ricostruzione del ponte si realizza durante la seconda settimana di giugno e richiede tre giorni di lavoro. Oltre a evidenziare conoscenze e pratiche ingegneristiche d'origine incaica, il processo di ricostruzione ci mostra un insieme di rituali e forme tradizionali d'organizzazione, insite nella visione cosmica andina. Come per ogni lavoro di una certa importanza gli abitanti devono, prima di iniziare, chiedere il permesso alla Pachamama (Madre Terra) e agli *apus* (le montagne) locali; ai loro occhi queste entità sacre sono esseri viventi che stabiliscono un rapporto di reciprocità con l'essere umano e sono oggetto di rispetto e di timore perché la prosperità della comunità dipende da loro. Il ponte è considerato sacro e il suo spirito viene invocato affinché doni protezione alla popolazione.

Oggi esiste un'unica persona autorizzata allo svolgimento dei rituali associati alla ricostruzione del Q'eswachaka, il signor Cayetano Ccanahuire Puma. Le offerte che, durante il rituale, questo *paqo* o sacerdote andino elargisce possiedono un alto contenuto simbolico e sono incenerite poco a poco perché la Terra e le montagne le ricevano e divorino proprio attraverso il fumo.

Il giovedì che precede la seconda domenica di giugno, i capi famiglia delle comunità di Chaupibanda, Chocayhua, Ccollana Quehue y Huinchiri, dopo aver ricevuto il permesso degli *apus* e della Pachamama, iniziano la lavorazione delle grandi funi che sostengono il ponte, non prima di aver preparato manualmente una corda chiamata *q'eswa*, di 60 o 70 metri, fatta con un tipo particolare di paglia chiamata *q'oya*. Il processo di lavorazione delle grandi funi dura un giorno intero. In un primo momento, le *q'eswas* sono separate in gruppi ed estese, poi vengono torte, formando una fune di medio spessore che viene allungata il più possibile dai *comuneros*, gli abitanti delle comunità, che tirano da entrambi gli estremi. In un secondo momento, tre corde di larghezza media s'intrecciano creando una fune di dimensioni maggiori, conosciuta come *duro*. Siccome occorrono quattro *duros* per costruire il pavimento del ponte, alla loro elaborazione partecipano tutte le comunità. Vengono intrecciate, inoltre, due grandi corde che servono da ringhiera, chiamate *makis* o corrimano. Allo svolgimento del lavoro si accompagnano gare di forza, scherzi ed urla d'incitamento. L'allegria del lavoro di gruppo è una caratteristica essenziale della preparazione tanto da scandire il ritmo di tutta la giornata. Una volta finita la lavorazione dei *duros* e dei *makis*, essi vengono portati sulla riva del fiume dove si lasciano fino al giorno seguente.

Il venerdì sin dall'alba, il maestro Cayetano esibisce il tavolo delle offerte e continua il suo lavoro. Il ponte costruito l'anno precedente si trova ancora in condizione di poter essere attraversato, e un valoroso *comunero* s'incarica di portare una fune da un'e-

stremità all'altra. Questa corda funge da elemento di comunicazione tra le due rive e si utilizza per trasportare le grandi corde fatte il giorno prima e gli altri materiali necessari. Una volta stabilita la comunicazione tra le rive, il ponte antico viene tagliato e cade nel fiume. Durante tutto il giorno i *duros* e i *makis* sono collocati saldamente da diversi *comuneros* nelle basi di pietra d'origine incaica. È un lavoro arduo e pieno di confusione. Una volta che la struttura della base è ben installata, coloro che hanno partecipato al lavoro vanno a casa e riposano fino al giorno seguente mentre altri uomini cominciano a fare, con rami, foglie e corde, una specie di tappeto per il pavimento del ponte.

Il sabato, Victoriano Arizapana e Eleuterio Callo partecipano al rituale insieme all'ufficiale per chiedere il permesso agli *apus* e alla Pachamama. Il loro compito è forse il più duro e rischioso di tutto il processo di ricostruzione. Conosciuti come *chakarunwaq* o costruttori di ponti, essi si dedicano a completare il Q'eswachaka tessendo con cordicelle le unioni della base e quelle dei corrimani. Victoriano racconta di aver ereditato questo mestiere da suo padre, che tesseva da solo il ponte durante una giornata intera; racconta inoltre che le conoscenze riguardanti la tessitura devono essere trasmesse soltanto all'interno della famiglia. Verso il tardo pomeriggio entrambi i costruttori s'incontrano al centro del ponte e, tra applausi e grida di giubilo, portano a termine il loro delicato lavoro. Una volta collocato il tappeto di rami, il Q'eswachaka è pronto per essere attraversato.

Ogni anno, la ricostruzione di questo ponte sacro è un'occasione per rinforzare e ricreare i legami all'interno delle comunità di Quehue

e tra di esse. Partecipano almeno mille persone, alcuni nella lavorazione delle cordicelle, altri raccogliendo *q'oya* o preparando i pasti oppure semplicemente danzando nel festival che si celebra il giorno che segue la fine della ricostruzione. È questo un esempio del complesso universo culturale dei popoli del Perù, dove il rituale si confonde con l'ingegneria e l'allegria s'intreccia inevitabilmente con il lavoro solidale. Ogni anno, i personaggi coinvolti in questo rituale rivivono il vincolo con i propri antenati e con la propria storia, arricchendo la nostra diversità come Paese e riempiendoci di orgoglio come peruviani.

Tuttavia è prematuro dire che la ricostruzione del Q'eswachaka sia un mezzo per lo sviluppo locale. Per far questo è necessario continuare con le politiche di salvaguardia già intraprese dal Ministero della Cultura e associarle a progetti di gestione e addestramento più ampi. Insieme all'individuazione dei personaggi principali, dei canali di diffusione e di promozione e della ricerca di carattere etnografico si possono associare iniziative legate a un turismo che rispetti la tradizione e che venga gestito dalle stesse comunità.

La crescente visibilità di questa notevole manifestazione culturale, dopo la sua nomina a Patrimonio Culturale della Nazione e il suo inserimento nell'Elenco Rappresentativo del Patrimonio Immateriale dell'Umanità dell'Unesco, la contraddistingue come uno scenario di insuperabile portata che dimostra che il patrimonio immateriale è una risorsa fondamentale per promuovere il benessere della popolazione.

* Antropologo ricercatore della Direzione del Patrimonio Immateriale del Ministero della Cultura.