

# CHASQUI



IL MESSAGGERO PERUVIANO

Anno 12, numero 23

Bollettino Culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù

Ottobre 2014



Ritratto, di Jaime Mamani. Olio su tela. 2000.

L'ATLANTE DI PAZ SOLDÁN / L'ELEGIA APU INKA ATAWALLPAMAN  
LE IDEE NEL PERÙ CONTEMPORANEO / ELOGIO DI RIVERA MARTÍNEZ  
JAIME MAMANI: RARA AVIS / LA FOTOGRAFIA DI TEÓFILO  
HINOSTROZA / I POPOLI DELLA MANIOCA SELVATICA



I funerali di Atahualpa, di Luis Montero. Firenze, 1867. Olio su tela, 350 x 537 cm. Pinacoteca Municipale Ignacio Merino, in custodia nel Museo d'Arte di Lima.

## L'ELEGIA APU INKA ATAWALLPAMAN

L'anonima elegia quechua composta in occasione della morte dell'inca Atahualpa è una delle opere cardine della lirica peruviana. Dolorosa testimonianza della caduta del Tahuantinsuyo e canto straziante carico di speranza sepolta, l'elegia è rimasta sconosciuta fino al 1930, quando per la prima volta è stata tradotta da J.B. Benigno Farfán. José María Arguedas ha pubblicato nel 1955 una traduzione letteraria e da poco è uscita una nuova versione allo spagnolo, con uno stimolante studio critico realizzato dal poeta cusqueño Odi Gonzales\*.

Il ritrovamento di quest'elegia ha impattato significativamente la letteratura e l'arte peruviana della seconda metà del XX secolo. José María Arguedas, in merito al valore estetico e letterario dell'opera, scrive: «Quest'elegia è un poema che si avvicina molto, formalmente e nella concezione generale della sua composizione, alla poesia occidentale. È composta da strofe dal piede rotto. Il ritmo, un elemento formale, è impiegato come vero mezzo espressivo. I versi corti, proprio come nelle strofe di Manrique, colpiscono l'ascoltatore». La forza e la drammaticità dell'elegia sono stati stimoli chiave per il pittore Fernando de Szyszlo che nel 1963 ha presentato una mostra composta da una serie di dipinti ad olio nell'Istituto d'Arte Contemporaneo di Lima: «Sono certo che grazie a quella mostra ho iniziato a trovare un linguaggio più adeguato [...]». È stato lì che ho iniziato realmente, non soltanto a vivere della pittura, ma a scoprire il mio percorso. Quella rimane la mostra più importante della mia vita».

La mostra ha ispirato Emilio Adolfo Westphalen nella stesura del saggio *Poesia quechua y pintura abstracta. A propósito de una exposición de pinturas de Szyszlo* [Poesia quechua e pittura astratta. A proposito di una



Umallantas Wittunkuña (La sua amata testa lo avvolge di già), di Fernando de Szyszlo. Dalla serie Apu Inka Atawallpaman. Olio su tela, 114 x 130 cm. 1963. Collezione privata.

mostra di pitture di Szyszlo]. In questo testo egli evidenzia le virtù dell'elegia: «Riconosciamo qui un'altra chiave del poema, il segreto della speciale attrazione che esercita in coloro che, come noi, si sentono travolti da una crisi simile nel mondo che li circonda. Nel poema è espressa quella facoltà recondita del nostro popolo che gli fa stringere e concentrare tutte le proprie energie per attraversare la trance amara, per conservare —nonostante si senta ferito, oppresso, disorientato, inerme— un residuo di vita sufficiente a permettergli, al minimo barlume di buon tempo, di servirsi al massimo di qualsiasi circostanza favorevole». Westphalen aggiunge: «L'arte di Szyszlo è particolarmente idonea per dare voce espressiva a quelle nuove aspirazioni, speranze e timori nostrani. La sua arte potrebbe paragonarsi a quella di alcuni pittori dei nostri tempi che, come diceva Werner Haftmann, 'non dipingono alberi, ruscelli e dune ma piuttosto dirupi, correnti, ansie'. In questo senso qualificherei la sua pittura come una 'meditazione'».

Si riportano di seguito alcuni frammenti dell'elegia in lingua originale e le traduzioni all'italiano realizzate, partendo dalle versioni allo spagnolo di José María Arguedas e di Odi Gonzales.

APU INKA ATAWALLPAMAN  
Versione originale in quechua

Ima k'uychin kay yana k'uychi  
Sayarimun?  
Qosqoq awqanpaq millay wach'i  
Illarimun,  
Tukuy imapi seqra chikchi  
Takakamun

Waturapurqan sunqollaymi  
Sapa kutin,  
Musqoyniypipas ch'eqmi ch'eqmi  
Uti uti,  
Chiririnka ghenchataraqmi,  
Aqoy phuti.  
[...]  
Q'eqmaq kirus yarphachakunña  
Llakiy salqa.  
Titiyanñas Inti ñawillan  
Apu Inkaq.

Chiriyannas hatun sunqollan  
Atawallpaq.  
Tawantinsuyus waqallaskan  
Hik'isparaq.

Pacha phuyus tiyakmunña  
Tutayasp.  
Mama killas q'anparmananña  
Wawayasp;  
Tukuy imapas pakakunña  
Llakikuspa.

Allpas mich'akun meqllayllanta  
Apullanpaq,  
P'enqakoq hina ayallanta  
Munaqinpaq  
Manchakuq hina wamink'antan  
Millp'unqampaq.  
[...]

¡Anchhiq, phutiq sunqo k'irilla  
Mana thaklla!  
Ima urpin mana kanmanchu  
Yananmanta?  
Musphaykachaq t'illa luychu  
Sunqonmanta?

Chunka maki kamarinninwan  
lulusqanta  
Sunqonllanpa raphrallanwan  
P'intuykuspa,  
Qhasqollanpa llikallanwan  
Qataykuspa  
Llakiq ikmaq qhaqaynillanwan  
Qaparisp.  
[...]

Huk makipi ñak'ay qotu  
T'ipi t'ipi,  
Tunki tunki yuyaymanasp  
Sapallayku,  
Mana llanthuyoq rikukuspa  
Waqasqayku,  
Mana pi mayman kutirisp  
Musphasqayku

Atinqachu sunqollayki,  
Apu Inka,  
Kanaykuta chinkay chaki  
Mana kuska  
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi  
Saruchasqa?

Ñukñu wach'eq ñawillaykita  
Kicharimuy,  
Ancha qokoq makillaykita  
Mast'arimuy  
Chay samiwan kallpanchasqata  
Ripuy niway

Atinqachu sunqollayki,  
Apu Inka,  
Kanaykuta chinkay chaki  
Mana kuska  
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi  
Saruchasqa?

Atinqachu sunqollayki,  
Apu Inka,  
Kanaykuta chinkay chaki  
Mana kuska  
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi  
Saruchasqa?

Atinqachu sunqollayki,  
Apu Inka,  
Kanaykuta chinkay chaki  
Mana kuska  
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi  
Saruchasqa?

Atinqachu sunqollayki,  
Apu Inka,  
Kanaykuta chinkay chaki  
Mana kuska  
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi  
Saruchasqa?

Nel letargo,  
La mosca blu annunciatrice della  
morte;  
Dolore interminabile.

(...)

I suoi denti scricchiolanti stanno già  
mordendo  
La barbara tristezza;  
Sono diventati di piombo i suoi occhi  
che erano come il sole,  
Occhi d'Inca

Si è già gelato il grande cuore  
Di Atahualpa,  
Il pianto degli uomini delle Quattro  
Regioni  
Lo soffocano.

Le nuvole sono scese dai cieli

Con le sue molteplici, potenti mani,  
I carezzati;  
Con le ali del suo cuore  
I protetti;  
Con la delicata stoffa del suo petto  
I riparati;  
Invocano ora,  
Con la voce dolente delle vedove tristi

(...)

Sotto lo strano impero, agglomerati, i  
martiri,  
E distrutti;  
Perplessi, smarriti, la memoria negata,  
Abbandonati,  
Morta l'ombra che protegge  
Piangiamo,  
Senza saper dove o da chi tornare,  
Deliriamo.

Il mio cuore già presagiva  
Volta dopo volta  
E persino nei miei sogni, turbato,  
sommerso,  
avverti il funesto moscone della morte,  
fatalità, infortunio

(...)

Dicono che la sua forte dentatura inizi  
già a rodersi,  
pena insopportabile  
Dicono che già si appannano i fulgenti  
occhi  
del grande patriarca

Dicono che si è già gelato il grande  
cuore  
di Atawallpa  
Dicono che nei suoi quattro regni lo  
piangono  
fino a sgolarsi

Dicono che è già discesa la densa  
nebbia  
imbrunendo  
Dicono che già si contrae la madre  
luna  
come se rinascesse  
E dicono che ormai tutto va  
sprofondando  
con dolore

Dicono che persino la terra si nega a  
riscaldare nel proprio seno  
il suo Signore  
come se si vergognasse del cadavere  
di colui che l'amò,  
come se temesse di inghiottire,  
sommargere il suo guardiano

(...)

Dolente, afflitta; ferita nel cuore,  
senza quiete  
Quale fanciulla, quale colomba non  
avrebbe cura  
del suo amato?  
E quale appassionato cervo selvaggio  
non si lascia andare alle proprie  
pulsioni?

(...)

Coloro che furono sfiorati  
dalle sue dieci dita forgiatrici  
Coloro che furono raggiunti dalle sue  
bracciate,  
riscaldati dal suo cuore  
Coloro che furono protetti  
dalla fina maglia del suo torso  
Urlano con strepiti  
di vedove dolenti

(...)

Governati da una mano che ci  
ammassa nel dolore,  
disgregati  
Storditi, estraniati, senza senno,  
isolati,  
Contemplando il nostro corpo  
senz'ombra  
piangiamo  
Senza ricorrere ad alcuno  
Tra di noi, deliriamo

Permetterà il tuo cuore,  
grande patriarca,  
che deambuliamo senza nord  
dispersi  
Separati; in mani estranee,  
umiliati?

Acconsenti ad aprire i tuoi occhi  
che irradiano chiarezza  
Stendici  
le tue generosi mani  
E con questo buon cenno incoraggiati  
dicci: tornate!

\* Odi Gonzales. *Elegia Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia inca (siglo XVI)* [Elegia Apu Inka Atawallpaman. Primo documento della resistenza inca (secolo XVI)]. Lima, Pakarina Editores, 2014. Il libro è una mostra evocativa sono stati presentati nel Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri come parte del ciclo *La república dei poeti. Antologia viva della poesia peruviana 2014-2021*.



Atahualpa («Atabalpa», fratello di Guascar, Inca o imperatore del Perù), di André Thevet. 1584. Incisione.

Annerendosi;  
La madre Luna, affranta, con il volto  
inferno,  
Rimpicciolisce.  
È tutto e tutti si nascondono,  
svaniscono,  
Soffrendo.

La terra si nega a seppellire  
Il suo Signore  
Come se si vergognasse del cadavere  
Di chi la amò  
Come se temesse il suo caudillo  
Divorare.

(...)

Gemente, dolente, cuore ferito  
Senza palme.  
Quale colomba innamorata non dona  
il suo essere  
All'amato?  
Quale delirante e inquieto cervo  
selvaggio  
Non ubbidisce al suo istinto?

(...)

Sopporterà il tuo cuore,  
Inca,  
La nostra vita errabonda  
Dispersa,  
Dal pericolo circondata senza fine, in  
mani estranee,  
Calpestate?

I tuoi occhi che come frecce di ventura  
ferivano,  
Apri;  
Le tue magnanime mani  
Stendi;  
E con questa visione, rafforzati  
Accomiatati

AL PATRIARCA, INKA ATAWALLPA  
Traduzione all'italiano dalla versione allo  
spagnolo di Odi Gonzales (2013)

Quale nefasto arcobaleno è  
quest'arcobaleno nero  
che s'innalza?  
Un fulgore orrendo albeggiò  
per tormentare il Cusco  
Grandine incontentibile si scaglia  
contro tutto

# AUGUSTO SALAZAR BONDY IL DIVENIRE DELLE IDEE NEL PERÙ CONTEMPORANEO

Pablo Quintanilla\*

Sono appena stati riediti, in un unico volume, due dei più importanti libri del poliedrico intellettuale peruviano Augusto Salazar Bondy (1925-1974)<sup>1</sup>, il cui pensiero si sviluppa, principalmente, nell'intersezione tra la filosofia della storia, la filosofia politica e la storia intellettuale nel Perù contemporaneo.

Nel 1968 Salazar Bondy pubblica in Messico il libro *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, aprendo un dibattito che si è tenuto nel Congresso Nazionale Argentino di Filosofia del 1970, e che potrebbe considerarsi il momento fondamentale della filosofia della liberazione. A quel congresso parteciparono alcuni filosofi latinoamericani preoccupati dal ruolo ideologico che la filosofia avrebbe potuto avere nei nostri Paesi e che, nella loro opinione, essa avrebbe avuto effetti più dannosi che benefici.

Oggi, a quasi mezzo secolo dal concepimento e dalla presentazione di queste idee, diventa possibile un avvicinamento più accademico, obiettivo e meno fuorviante, politicamente o ideologicamente. Come avviene in ogni proposta intellettuale, queste idee sono soggette ad un'elaborazione, revisione e miglioramento. Considero, tuttavia, che vi sia un nucleo di verità nelle idee presentate da Salazar Bondy e dagli altri autori menzionati e cioè, che la produzione intellettuale può facilmente diventare un meccanismo di alienazione, non soltanto nel significato politico in debito con Marx, Feuerbach ed Hegel, ma persino in modo differente anche se associato a quest'ultimo. Wittgenstein pensava che la filosofia potesse diventare uno strumento di autoinganno quando essa conduce noi stessi a farci domande che sono scollegate dalla nostra realtà, tanto personale quanto sociale. Quando ciò avviene, i filosofi diventano ripetitori d'idee che altri hanno pensato per scopi e in momenti diversi. Essi auspicano pertanto di giungere a una sorta di terapia intellettuale che è, precisamente, quella che ci spinge a chiederci quale sia il ruolo della filosofia nelle nostre vite e che ruolo abbiamo noi nella filosofia stessa.

Salazar Bondy ha anche avuto un ruolo importante come storico della filosofia peruviana. In quest'ambito i suoi diversi interessi hanno avuto modo di confluire, giacché si propose di ricostruire le idee filosofiche nel Perù prendendo in considerazione gli elementi che gli erano propri e creativi, differenziandoli dalle posizioni che erano semplice copia o ricezione del pensiero proveniente da altre nazioni. Allo stesso modo ha ritenuto importante poter mostrare il flusso delle idee in rapporto con i processi sociali che viveva il Perù



Alejandro Deustua, filosofo positivista.



Il filosofo Mariano Iberico.

dell'epoca, includendo il contesto intellettuale al di là di quello filosofico.

Nel 1954 Salazar Bondy pubblica un panorama storico della filosofia peruviana<sup>2</sup>, iniziando così il suo lavoro di storico classico della filosofia nel Perù. Tra 1955 e 1959 riceve finanziamenti dall'Istituto Panamericano di Geografia e Storia del Messico, per l'elaborazione di una storia delle idee nel Perù contemporaneo, la cui prima edizione è stata pubblicata a Lima da Francisco Moncloa nel 1965. Questo libro è diventato il referente classico del pensiero filosofico peruviano dalla fine del XIX secolo fino alla metà del XX secolo, in quanto esso presenta in maniera documentata e con l'aiuto di citazioni testuali raccolte in prima persona, le posizioni e i dibattiti filosofici di quel periodo, includendo un'interpretazione della dialettica intellettuale che sottosta a quelle stesse discussioni.

Quando viene pubblicata la prima edizione di questo libro di Salazar Bondy, le ricerche sullo sviluppo della filosofia erano poche nel nostro Paese. Le migliori fonti d'informazione che esistevano sull'epoca coloniale erano i libri di Felipe Barreda e Laos<sup>3</sup>, mentre che sul periodo completo della storia del Perù le migliori erano rappresentate dal libro *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*<sup>4</sup> di Manuel Mejía Valera. Quest'ultimo era il testo di riferimento obbligatorio. Il lavoro di ricerca di Mejía Valera, prima di essere pubblicato, attraverso numerose vicissitudini che sono narrate

dera che soltanto verso la fine del XIX secolo, immediatamente dopo la guerra del Pacifico, quando il Perù inizia a ricostruirsi e a recuperarsi lentamente e dolorosamente, sorge una generazione di filosofi che, agognati dalla necessità di applicare le intuizioni filosofiche ai problemi concreti della realtà nazionale, rivolge il proprio sguardo verso il positivismo francese e inglese.

Il positivismo e le sue reminiscenze kantiane sono visti allora quasi come uno strumento di liberazione dal pensiero scolastico e da ciò che esso rappresentava, come una forma di accesso alla conoscenza scientifica e, finalmente, come un modo di trasformazione sociale del paese, razionale ed efficiente, seguendo la promessa del suo lemma «ordine e progresso». Così, dal punto di vista di Salazar Bondy, la generazione che realmente inizia la riflessione filosofica nel Perù è quella dei positivisti del dopoguerra. Questi autori sono, principalmente, Manuel González Prada (1848-1918), Alejandro Deustua (1849-1945), Joaquín Capelo (1852-1928), Jorge Polar Vargas (1856-1932), Alejandro Maguía (1864-1935), Mariano H. Cornejo (1866-1942), Javier Prado Ugarteche (1871-1921), Clemente Palma (1872-1946), Manuel Vicente Villarán (1873-1918) e Mariano Iberico (1892-1974), e altri ancora. Essi traggono spunto sia dalla prima generazione dei positivisti europei, la cui figura più notevole è senza dubbio quella del francese Auguste Comte, sia dalla seconda generazione, i cui principali rappresentanti sono Herbert Spencer, Boutroux, Taine e Guyau. Ad ogni modo, è questa seconda generazione, molto meno restrittiva della prima, quella che più influisce su di loro.

È importante notare che la maggior parte di questi autori peruviani, che ricevettero un'educazione fondamentalmente tradizionale e scolastica, e che a un certo punto si mossero verso il positivismo, hanno sofferto una seconda rivoluzione nel loro sviluppo intellettuale. In sostanza, con l'arrivo del nuovo secolo, il positivismo ricevette critiche frontali da quello che in Francia fu chiamato lo «spiritualismo», conosciuto anche come «vitalismo» o «intuizionismo», e che sorse come reazione contro la reazione che il positivismo rappresentò nel suo momento. La svolta del positivismo

verso lo spiritualismo avvenne, in primo luogo, con Alejandro Deustua e con altri filosofi ispirati a lui, come Mariano Iberico, Ricardo Durlanto (1896-1930) e Humberto Borja García (1895-1925). Mejía Valera riteneva che in alcuni autori, come Clemente Palma, Alejandro Maguía, Ezequiel Burga, Guillermo Salinas Cossio (1882-1941) e Juan Bautista de Lavalle (1887-1970)<sup>5</sup>, ciò che fu determinante per la loro svolta verso lo spiritualismo fosse stato il loro interesse per l'estetica. L'argomento è singolare ma non assoluto considerando che alcuni di loro s'interessarono precisamente all'elaborazione di una teoria estetica di taglio positivista, come fu il caso di Jorge Polar (1856-1932), che scrisse persino un manuale di estetica positivista<sup>6</sup> e non vide maggiori obiezioni per continuare a scrivere poesia e per mantenere la sua fede cattolica mentre difendeva allo stesso tempo il positivismo. È vero che Polar alla fine rinunciò a questa posizione, sostenendo che essa limitava la sua visione del mondo e l'ampiezza dei suoi interessi intellettuali<sup>7</sup>, ma il fatto che prima di allora non abbia considerato che esse fossero concezioni contraddittorie dimostra, da una parte, che il positivismo della seconda generazione, d'ispirazione evoluzionista dalla linea di Spencer che arrivò nel Perù, era molto più ampio che quello contornato della prima generazione. D'altra parte, ciò spiega come lo spostamento dal positivismo allo spiritualismo potesse essere, per questa generazione di filosofi peruviani, tanto fluido e poco traumatico.

Gli spiritualisti abbandonarono l'atteggiamento antimetafisico del positivismo ritenendolo ormai un riduzionismo scienziato, per sostenere e difendere l'esistenza di un'intuizione creatrice che, non essendo materiale, permettesse di spiegare la libertà e l'autonomia dell'essere umano. Da tutto ciò si deduce che il concetto di libertà divenne centrale nell'opera di molti di loro, specialmente in quella di Alejandro Deustua<sup>8</sup>. Così come i filosofi peruviani si familiarizzarono con gli spiritualisti francesi, così fecero anche con autori critici del positivismo che avevano però altre inclinazioni filosofiche come Dilthey, Nietzsche e William James, tra gli altri.

La cosiddetta «generazione del 1905» è stata importante anche per il definitivo abbandono del positivismo. A questa generazione appartengono autori come Francisco García Calderón (1883-1953), Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966) e Óscar Miró Quesada (1884-1981). L'allontanamento dal positivismo e il contatto con gli spiritualisti, così come la lettura di altri filosofi della fine del XIX secolo e inizi del XX secolo, fu la cornice intellettuale che permise lo sviluppo dei filosofi peruviani della prima metà del secolo ventiesimo. Tra di loro probabilmente i più importanti sono stati Mariano Iberico, Pedro Zulen (1889-1925) e José Carlos Mariátegui (1894-1930).

Iberico s'interessò, soprattutto, dei fenomeni del bello e della simpatia, e nell'arco delle sue opere, ha avuto sempre un interesse nel catturare in maniera concettuale, anche se non sempre in modo sufficientemente argomentativo, la



Antico chiostro dell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Augusto Salazar Bondy intorno al 1970.

natura di ciò che è estetico. È stato un filosofo con un notevole stile letterario, originale e di una cultura filosofica vasta e profonda.

Zulen è stato un autentico prodigio filosofico. Provenendo da un ambiente povero e con scarso accesso alla cultura, egli ha studiato nell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos, come la maggior parte degli autori citati, e, conseguentemente, ha ottenuto una borsa di studio dall'Università di Harvard. Ha pubblicato un libro critico e molto ben argomentato contro Bergson, *La filosofía de lo inexpresable*<sup>9</sup>, nel quale sviluppa le sue obiezioni contro uno stile filosofico più intuitivo che argomentativo, come lo era quello in voga nell'ambiente filosofico spiritualista, includendo Iberico. In seguito scrisse un eccel-

lente libro sulla storia della filosofia anglosassone dalla fine del XIX secolo agli inizi del XX<sup>10</sup>. In questo libro, Zulen ricostruisce criticamente le origini della filosofia britannica e del pragmatismo statunitense del XX secolo, partendo dai suoi vincoli con l'hegelianesimo, per arrivare a prendere posizione verso una concezione vicina al neohegelianesimo di taglio pragmatista di Josiah Royce.

Mariátegui non è stato un filosofo nel senso tradizionale del termine ma ha affrontato problemi politici e sociali con sguardo e talento singolarmente filosofici. Com'è risaputo, quest'autore lesse criticamente Marx con l'intenzione di applicare alcune delle sue idee, rivedute, alla realtà peruviana.

Nel corso del suo libro, Salazar Bondy rivisita ognuno di questi

autori con un'abilità tanto storica quanto analitica. Storica, in quanto fa una solida critica testuale e ricostruisce l'ambiente intellettuale, sociale e politico in cui le loro idee apparvero e si svilupparono. Analitica, in quanto utilizza la sua erudizione argomentativa ed analitica per dissezionare, con l'abilità di un chirurgo, le posizioni esplicite e i presupposti impliciti dei filosofi studiati, mostrando le loro debolezze e la loro originalità, i loro lati oscuri e quelli chiari.

Il libro di Salazar Bondy si conclude con una revisione dei temi e degli autori più importanti del pensiero peruviano intorno alla metà del XX secolo: il neotomismo e il pensiero cattolico non tomista, la fenomenologia, la filosofia del diritto, la filosofia della storia e della politica e la filosofia dell'arte.

È particolarmente preziosa la collaborazione tra il Congresso della Repubblica e la Banca Centrale di Riserva del Perù per la pubblicazione di un volume come questo. Non si tratta soltanto di un importante libro per capire la storia intellettuale del Perù recente ma è, inoltre, un bellissimo libro corredato da fotografie d'epoca e una stupenda qualità di stampa.

\* È dottore di ricerca in filosofia presso l'Università della Virginia, ha un master in filosofia ottenuto presso l'Università di Londra, King's College ed è laureato in filosofia nella Pontificia Universidad Católica del Perù. Ha pubblicato *Ensayos de metafísica* [Saggi di metafisica] (2009), e coeditore di *Desarrollo humano y libertades* [Sviluppo umano e libertà] (2009) e di *Lógica, lenguaje y mente* [Logica, linguaggio e mente], volume IV della collezione Tolerancia. È coautore di *Pensamiento y acción: la filosofía peruana a comienzos del siglo XX* [Pensiero e azione: la filosofia peruviana a inizi del XX secolo] (2009).

- 1 Trattasi di *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo* [Storia delle idee nel Perù contemporaneo] e *¿Existe una filosofía de nuestra América?* [Esiste una filosofia della nostra America?]. Lima: Fondo Editoriale del Congresso della Repubblica e Banca Centrale della Riserva del Perù, 2013. Il presente articolo è un riassunto dello studio preliminare che ho elaborato per quella pubblicazione.
- 2 Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú. Panorama histórico* [La filosofia nel Perù. Panorama storico], Washington D.C.: Unión Panamericana. Edizione bilingue in spagnolo e inglese, 1954.
- 3 Barreda Laos, Felipe, *Vida intelectual de la Colonia (educación, filosofía y ciencias): ensayo histórico crítico* [Vita intellettuale della Colonia (istruzione, filosofia e scienze): saggio storico critico]. Lima: Stamperia La Industria, 1909; *Vida intelectual del Virreinato del Perú* [Vita intellettuale del vicereame del Perù], Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1937.
- 4 Mejía Valera, Manuel, *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú* [Fonti per la storia della filosofia nel Perù], Lima: Stamperia dell'Universidad de San Marcos, 1963.5 Ibid., p. 155.
- 5 Ibid., p. 155.
- 6 Polar, Jorge, *Nozioni di estetica* [Nozioni di estetica], Arequipa: Stamperia Cáceres, 1903.
- 7 Polar, Jorge, *Confesión de un catédrico* [Confessione di un cattedratico], Arequipa: Stamperia Cuadros, 1925.
- 8 Deustua, Alejandro, *Las ideas de orden y de libertad en la historia del pensamiento humano*, [Le idee di ordine e di libertà nella storia del pensiero umano] Lima: Casa Editorial E. R. Villarán, 1919.
- 9 Zulen, Pedro, *La filosofía de lo inexpresable. Bosquejo de una interpretación y una crítica de la filosofía de Bergson*, [La filosofia dell'inexprimibile. Abbozzo di un'interpretazione e una critica della filosofia di Bergson] Lima: Sanmartí, 1920.
- 10 Zulen, Pedro, *Del neohegelianismo al neorealismo. Estudio de las corrientes filosóficas en Inglaterra y los Estados Unidos desde la introducción de Hegel hasta la actual reacción neorrealista*, [Dal neohegelianesimo al neorealismo. Studio delle correnti filosofiche in Inghilterra e negli Stati Uniti, dall'introduzione di Hegel fino all'odierna reazione neorealista] Lima: Lux, 1924.

# ELOGIO DI EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

César Ferreira\*

Il grande scrittore nato nella città di Jauja inaugura il ciclo *Perù: romanzo con romanzieri. Narrativa peruviana contemporanea. 2014-2021* nel Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri.

L'opera di Edgardo Rivera Martínez è un caso singolare nel panorama della letteratura peruviana dei nostri giorni. Per molto tempo i suoi libri sono stati una specie di squisito segreto per ben più di un lettore nel Perù. Questo destino cambiò, quando nel 1993, egli diede alla stampa il suo romanzo *Pais de Jauja*. Oggi, più di venti anni dopo la sua pubblicazione, nessuno dubita che, grazie a questo libro, l'autore occupi un posto privilegiato nella storia del romanzo peruviano contemporaneo.

Rivera Martínez ha nutrito la sua vocazione per la letteratura fin dalla tenera età. Nasce a Jauja, nel 1933, in una famiglia provinciale di classe media, grazie agli sforzi della quale accede a un'interessante biblioteca familiare e alla musica classica. Conosce da vicino la vita dei contadini del luogo, specialmente in ciò che concerne i miti, la musica e la danza di quella parte centrale delle Ande. Jauja è stata, fino ai primi anni del 1950, per via del suo clima temperato, un luogo nel quale arrivavano, sin dal XIX secolo, malati di tubercolosi da Lima e dall'Europa. Ciò ha fomentato la formazione di una piccola società colta della quale lo scrittore farà pienamente parte durante gli anni del liceo. Nel 1951, Rivera Martínez entra nell'Università di San Marcos per studiare letteratura. Diventa allievo di Fernando Tola, la cui influenza sarà centrale nella sua formazione accademica per via del suo interesse verso il greco e la cultura ellenica.

Nel 1957 continua gli studi nella Sorbonne. A Parigi trascorre una parte importante della sua esistenza ed elabora la sua tesi sui viaggiatori europei nel Perù. Una volta ritornato nel suo Paese, si dedica alla docenza nell'Università di San Marcos e pubblica i due primi libri: *El unicornio* [L'unicorno], nel 1963, un volume che raccoglie racconti di argomento andino e di taglio fantastico, nei quali quest'animale favoloso appare in un villaggio delle Ande; e, nel 1974, *El visitante* [Il visitatore], romanzo breve che si distingue per la presenza della figura dell'angelo caduto, un personaggio ricorrente nella sua opera. Nel 1978 appare *Azuwita*, volume che include «Amartu», racconto narrato dalla voce della mitica serpe andina e che conferma la domestichezza dell'autore nel genere breve. Rigore del linguaggio e grande slancio lirico risaltano anche nel libro successivo, *Enunciación* [Enunciazione], del 1979, volume che raccoglie tutti i romanzi brevi scritti fino a quel momento.

Nel 1982 la rivista "Caretas" organizza la prima edizione del concorso «Il racconto dalle mille parole». Tra centinaia di partecipanti, Rivera Martínez vince con uno dei suoi racconti più significativi: *Ángel de Ocongate* [Angelo di Ocongate]. Riceve il premio dalle mani di un suo vecchio compagno universitario, Mario Vargas Llosa. Questo testo darà il titolo al seguente libro di racconti dell'autore nel 1986, *Ángel de Ocongate y otros cuentos* [Angelo di Ocongate e altri racconti].

Durante questo periodo l'idea di scrivere un romanzo sull'adolescenza



Edgardo Rivera Martínez.

di un giovane personaggio che vive a cavallo tra il mondo andino e quello occidentale non lo abbandona mai. Agli inizi degli anni novanta, nel mezzo della grande crisi sociale vissuta in Perù, Rivera Martínez scrive la vita e le vicissitudini del giovane Claudio Alaya. La pubblicazione di *Pais de Jauja* nel 1993 registra fin da subito gli elogi dalla critica. Il libro, non soltanto arriva come finalista del premio Rómulo Gallego in Venezuela ma, alla fine degli anni novanta, è scelto come il romanzo preferito dai lettori e dai critici peruviani.

*Pais de Jauja* è un romanzo che rompe i ponti con lo sguardo duro e doloroso del mondo andino peruviano. Nella penna di Rivera Martínez quell'antica città della valle del Mantaro si trasforma in un luogo d'incontro tra le Ande e il mondo occidentale, uno spazio idilliaco, dove convivono in cordiale armonia personaggi di differente provenienza. In *Pais de Jauja*, la leggenda degli *amarus* condivide lo stesso scenario con i miti classici; la musica di Mozart si ascolta insieme ai ritmi andini; e le parole dei *huainos* sono recitate insieme alla poesia di Vallejo. In mezzo

a questo incrocio nuovo e cosmopolita, la voce di Claudio apre la strada a un dialogo intenso e arricchente tra i tanti personaggi del libro, sfumato molte volte da fini tocchi d'ironia e umorismo. Grazie a questo grande romanzo, Jauja diventa uno spazio mitico per l'immaginario collettivo peruviano dei nostri giorni, giacché al suo nostalgico sguardo sottosta il richiamo per la configurazione di un incrocio di culture, che è qualcosa di nuovo per tutta la nazione peruviana. È in realtà un libro che, partendo dall'utopia, scommette su un Paese possibile: un luogo dove sempre «brilla il sole e l'aria è limpida e chiarissima», come dicono le ultime parole del racconto.

Jauja è anche lo scenario di *Libro del amor y de las profecías* [Libro dell'amore e delle profezie], del 1999. In questo nuovo romanzo, Juan Esteban Uscamayta è il protagonista di un'avventura nella quale le linee argomentative appartengono a ordini diversi. Queste vanno dal soprannaturale e il sublime, fino all'erotico e l'umoristico. Ciò fa sì che il libro sia non soltanto una sorta di grande commedia dei

costumi provinciali, ma sia anche utile affinché Jauja diventi uno scenario per l'esperienza affettiva ed esistenziale del protagonista.

Da allora la bibliografia di Rivera Martínez ha continuato a crescere in modo significativo. Ricordiamo, ad esempio, una nuova edizione dei suoi romanzi brevi dell'anno 2000, *Ciudad de fuego* [Città di fuoco] che, oltre a proporre le versioni definitive dei racconti *El visitante* e *Ciudad de fuego*, ci consegna anche il racconto *Un viejo señor en la neblina* [Un vecchio signore nella nebbia]. Quest'ultimo è un testo che rivive il mito di Icaro, mentre conferma il singolare ritratto che l'autore fa di una Lima tra l'enigmatico e il decadente. Ricordiamo, ancora, la raccolta di tutti i racconti di Rivera Martínez, *Cuentos del Ande y la neblina* [Racconti delle Ande e la nebbia], del 2008.

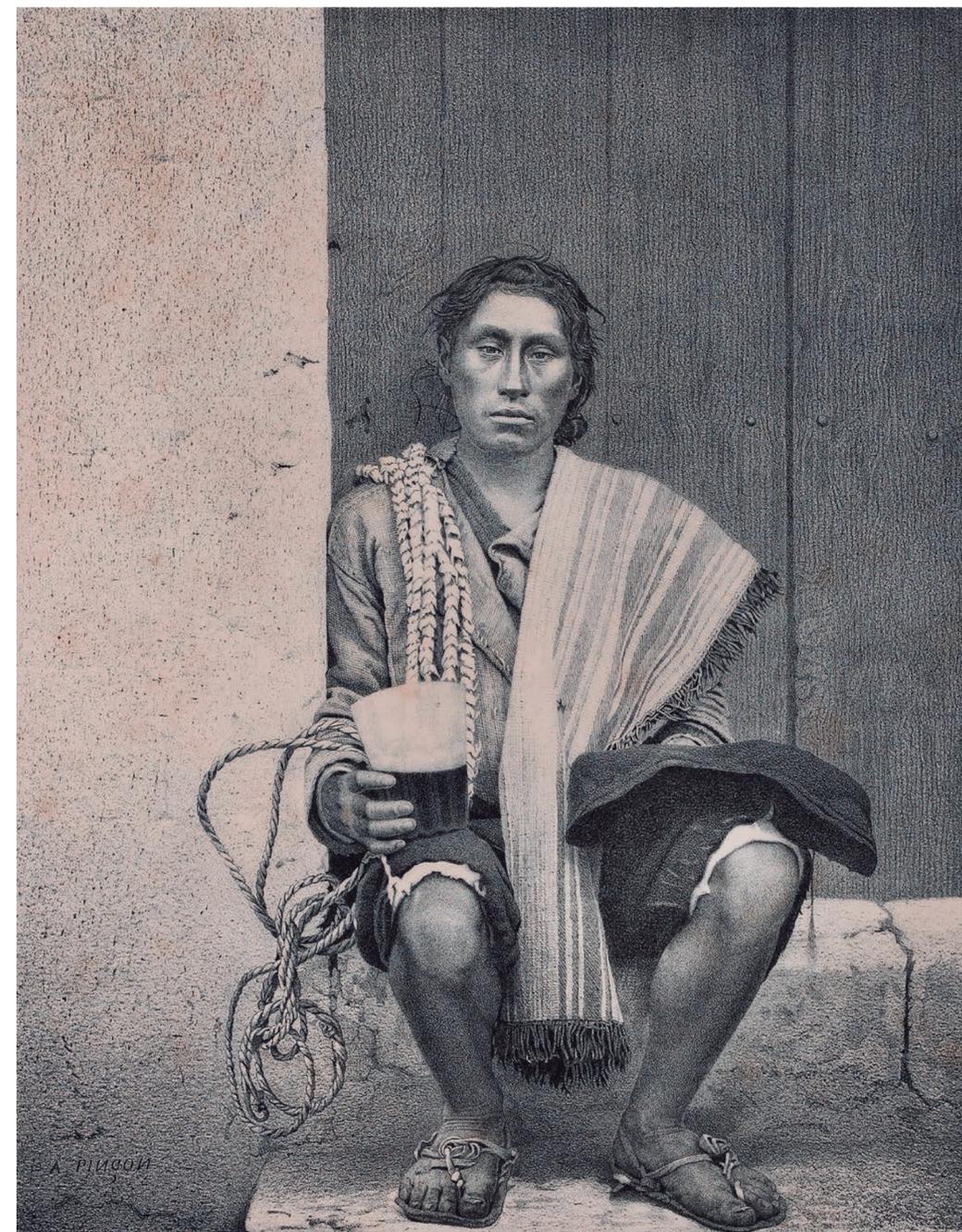
Nel 2009 è stato pubblicato il terzo romanzo di Rivera Martínez, *Diario de Santa María*. In esso, lo scrittore torna a esplorare la felice congiunzione tra cultura occidentale e le tradizioni andine attraverso il diario intimo di Felicia de los Ríos. Il testo raccoglie ampiamente la sfida di narrare, con voce femminile, le vicissitudini di un'adolescente, il suo risveglio sessuale e il suo apprendistato artistico. In questo senso il vero asse sul quale gira il racconto è l'elaborazione di un universo poetico nel quale prevale la gioia di vivere, tra le voci di Vallejo ed Eguren, di Safo e García Lorca. A queste si uniscono i ritmi del *yanavi* e la *tunantada*. E per stabilire nuovi punti d'incontro con questo mondo romanzesco ricordiamo, per concludere, Mariano de los Ríos, il protagonista di *A la luz del amanecer* [Alla luce dell'alba], del 2012. In quest'ultimo romanzo, dopo molti anni di assenza, il protagonista torna nella casa della famiglia a Soray, un piccolo paesino andino. Là, tra il sonno e la veglia, trascorre tutta la notte dialogando con i fantasmi di amici, parenti e antenati. Siamo di nuovo davanti a un racconto di formazione, carico di nostalgia e melancolia, in cui non si abbandona mai l'idea di una fusione armoniosa della cultura andina con il mondo occidentale. E tutto questo in presenza di due fondamentali caratteristiche della scrittura di Rivera Martínez: una voce intimista e riflessiva e una prosa di grande slancio lirico.

Rivera Martínez rappresenta, in sostanza, un vero e proprio universo nella letteratura peruviana di oggi; non soltanto perché è riuscito a scrivere e a inscrivere la città di Jauja nel nostro immaginario collettivo, bensì perché la sua opera continua a scommettere sul Perù, un paese multiculturale, padrone di un nuovo e necessario incrocio di culture. Il successo riscosso dalla sua opera tra i lettori ci rammenta che in Perù tutto questo rappresenta ancora una sfida incompiuta.

\* Critico letterario, professore all'Università di Wisconsin e coautore di *Los mandos de Alfredo Bryce-Echenique* (Il mondo di Alfredo Bryce-Echenique) (1994), *Así como a Julio Ramón Rilyera* (Assì a Julio Ramón Rilyera) (1996), *La obra de Edgardo Rivera Martínez* (L'opera di Edgardo Rivera Martínez) (1999), *De lo andino a lo universal: Edgardo Rivera Martínez. Nueva lectura* (Dall'andino all'universale: Edgardo Rivera Martínez. Nuova lettura) (2006), *Pais Ica a Luis Loayza* (Per leggere Luis Loayza) (2009) e *La palabra según Clarice Lispector: Aproximaciones críticas* (La parola secondo Clarice Lispector: Approssimazioni critiche) (2011).

# L'ATLANTE DEL PERÙ DI MARIANO FELIPE PAZ SOLDÁN LA GEOGRAFIA COME UNA DELLE BELLE ARTI

Una riedizione in facsimile e una mostra itinerante celebrano l'imminente centocinquantenario anniversario della pubblicazione del primo atlante dedicato interamente alla geografia peruviana.



Facsimile. Litografia da una foto di Emilie Carreanu. Atlante geográfico del Perú, di Mariano Felipe Paz Soldán.



Isole di Chincha.



Porto di Huanchaco. Sotto: Vista di Moquegua.



L'opera geografica di Mariano Felipe Paz Soldán (Arequipa, 1821 - Lima, 1886) è considerata la più rilevante del Perù del diciannovesimo secolo. Nel 1865 il grande studioso crea a Parigi la prima mappa completa del Perù repubblicano, corredata da bellissime illustrazioni. Questa mappa all'epoca venne accolta con grande elogio in ambito accademico premiata, inoltre, all'Esposizione Universale di Parigi del 1867. Nello stesso anno, il 1865, Paz Soldán termina la sua opera magna, l'*Atlante geografico del Perù*, primo del suo genere nel Paese. In questo lavoro riunisce gli ultimi contributi in ambito geografico - peruviano e il notevole progresso tecnologico delle stamperie francesi. Per la sua ampiezza e per l'eccezionale qualità della stampa litografica, l'*Atlante* deve essere apprezzato come un'opera monumentale. Contiene diverse lamine che furono litografate per la prima volta, partendo dalle immagini fotografiche scattate da Garraud e da Helsenby.



M. F. Paz Soldán.

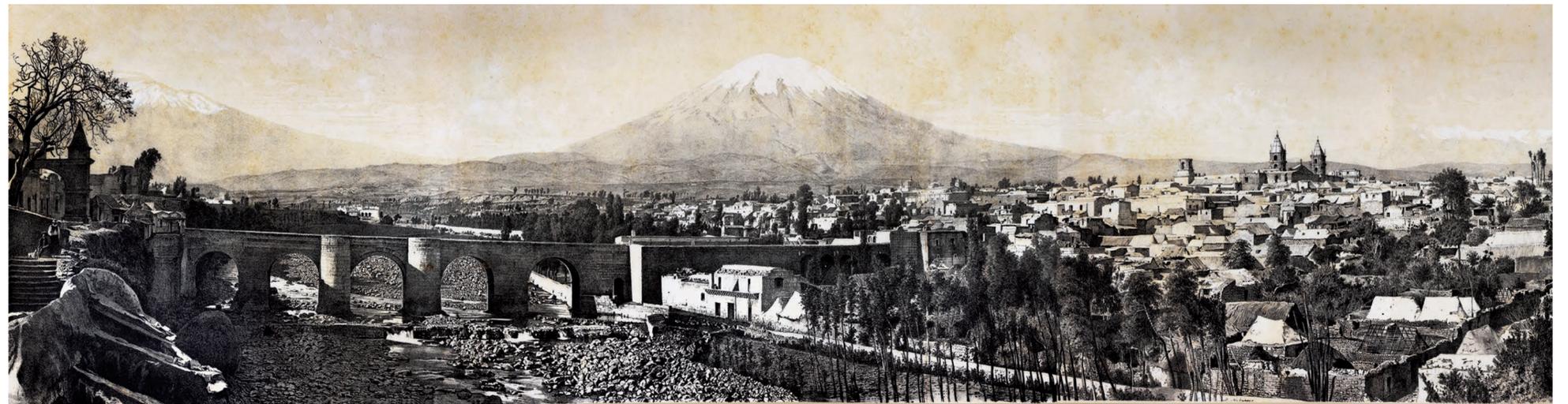
In Perù, agli inizi della Repubblica, fu necessaria la realizzazione di numerosi sopralluoghi topografici e la creazione di mappe, con lo scopo di fondare un nuovo ordinamento territoriale. In quel contesto l'opera di Paz Soldán contribuì, per la prima volta, ad avere una reale conoscenza del territorio peruviano, in ogni scala: città, province e dipartimenti. Si dedicò anche a delimitare le frontiere del Paese interessandosi della gestione del territorio, consegnando alle autorità e ai funzionari gli importanti risultati del proprio lavoro geogra-

fico, realizzato nei primi anni della Repubblica.

Rieditare, centocinquanta anni dopo, questo vero gioiello bibliografico colma un'importante lacuna nella storia della geografia peruviana e rende giustizia a un peruviano illustre. Il lavoro, a cura dell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos, l'Ambasciata della Francia e l'Istituto Francese di Studi Andini, toglie dal dimenticatoio un'opera monumentale dell'editoria del XIX secolo che ci permette di capire un'epoca e di continuare a studiare il Perù nella maniera metodica e innovatrice propria di Mariano Felipe Paz Soldán. Il Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri, si unisce alla valorosa iniziativa con la presentazione della mostra «La geografia come una delle belle arti. L'atlante del Perù di Mariano Felipe Paz Soldán», che aspira a diventare itinerante e s'inserisce come una delle numerose attività, nell'ambito della prossima commemorazione del bicentenario della nascita della Repubblica.



Sopra: Quadro generale di altitudini comparative del Perù. Sotto, sinistra: Vista della strada di Mercedes, Lima. Sotto, destra: Vista generale di Arequipa.



# JAIME MAMANI: RARA AVIS

Oswaldo Chanove

Avvicinamento alla pittura di un singolare artista che indaga i territori dell'onirico e del misterioso.

La prima cosa che viene in mente dinanzi all'opera di Jaime Mamani (Puno, 1964) è che questa rappresenti un'anomalia nel percorso della pittura peruviana. Immediatamente dopo prende piede l'argomento polemico, che afferma che ogni vero artista è un'anomalia. Deve esserlo. Anche se è necessario considerare che, in tempi come i nostri, «l'autentico» ha il coraggio di confrontarsi o di attribuirsi l'autenticità manipolando il fallace, non possiamo precisare con sufficiente convinzione quale tipo di anomalia sia la forma mutante che imporrà il suo ruolo con fermezza. D'altra parte, le forme che preferibilmente puntano alla confortevole replica delle procedure appartenenti all'artisticamente corretto non producono ormai nessuna stranezza e questo non sembra precisamente essere il migliore degli indicatori.

Ciò che più attira l'attenzione in Jaime Mamani non è il fatto che non si sia inclinato verso alcune delle abitudini innovative dell'avanguardia contemporanea, ma piuttosto che non abbia nemmeno scelto la pur sempre virtuosa tradizione. Perché, sebbene il suo debito verso Hieronymus Bosch e altri maestri dell'epoca sia infernale, c'è qualcosa di estremamente inquietante nella sua scelta di non appellare al *fox-trot* del post-modernismo (e di tracciare una pennellata paradossale, oppure sarcastica o umoristica e di inserire l'incoerente e reinterpretare, alterare e riconvertire). Mentre osserviamo i suoi quadri potremmo facilmente giurare che Jaime Mamani sia un maledetto (e autentico) discepolo estemporaneo (per diverse centinaia d'anni) dei deliranti geni delle vecchie Fiandre. E allora ci chiediamo come sia capitata qui, in questo Perù che con tant'ansia insegue le novità, quest'opera con una visione del mondo tanto indemoniatamente medievale.

La storia di Jaime Mamani, se crediamo a ciò che racconta la gente, è anche un po' peculiare. Suo padre, capomastro, soleva trasferirsi con tutta la famiglia per mesi, fintanto che durava l'edificazione di uno dei tanti chalet nei sobborghi della città d'Arequipa. Il piccolo Jaime era solito vagabondare nelle stanze appena stuccate, coperte soltanto dall'imbiancatura di base, finché un bel giorno arrivò l'architetto costruttore Carlos Maldonado con sua moglie, Angelita, e rimasero sbalorditi. Il soggiorno, il salone, la sala da pranzo, la cucina, le stanze da letto e tre bagni erano ricoperti da scene meticolosamente tracciate con carbone vegetale. Un universo equidistante.

Qualche tempo dopo, quando finalmente—e incoraggiato dalla coppia—Mamani entra nella Scuola delle Belle Arti dell'Universidad Nacional de San Agustín di Arequipa, egli continua a dipingere queste immagini che sbocciavano spontaneamente ma, in mancanza di mura, si accontenta di farlo su arcaici quaderni a copertina rigida, che trova in giro. «È il mio diario», diceva laconicamente, quando qualcuno domandava.

Jaime Mamani era, inevitabilmente, un tipo strano. Una volta qualcuno lo guardò con impertinente fissità: «Sei identico a Data, il personaggio di Star Trek». Sì, rispose Jaime, senza sorridere. Certamente tale somiglianza non si riferisce tanto a un cuore matematico ma a quella qualità di essere un po' marziano, di non appartenere completamente a queste coordinate geografiche e temporali. Gli occhi, principalmente, tradiscono questa situazione. Sono occhi simili a quelli dei personaggi rappresentati nei suoi dipinti o disegni. Esseri che non guardano mai il punto dove s'incrociano le linee della prospettiva ma da un'altra parte. Dove? Non si sa. Eppure è vero che Jaime Mamani non ha lo sguardo indagatore e crivellatore di alcuni artisti iperattivi, né i luminosi globi oculari dei mediatordi. Piuttosto vi è qualcosa di antico che forse risale all'era in cui i pesci e i rettili governavano un mondo di sfuggenti primati.



C'è qualcuno? 2010. Olio su tavola.



Figura. 2000. Olio su tela.

Ma ciò che più attira l'attenzione, oltre al fatto di scegliere un immaginario appartenente a un qualche regno dell'aldilà, è l'indagine che fa su di un grande tema: il rapporto tra l'umano e l'animale. Un'enorme percentuale dell'opera di Jaime Mamani mostra esseri umani che manifestano qualche tipo d'animalità, forse attraverso un paio d'ali per niente angeliche o semplicemente mostrando delle viscere animate. Eppure, in quest'opera, l'umano non si sente minacciato né tormentato dalla coscienza di un'estrema sostanzialità con gli esseri di un'altra specie ma, come indicano i volti stranamente impassibili, è esplicito un antico riconoscimento di corpo e anima a questa comunità. Il mostruoso è aberrante ma, se si accetta il mostruoso come vero, allora il mostruoso rivela una bellezza cardinale.

In diversi luoghi i contestatari e coloro che hanno continuato la tradizione dell'avanguardia si sono ribellati scegliendo le inavvertibili performance, installazioni, i dattili e tritici di grande formato, seguendo la lezione di alcuni maestri della seconda metà del XX secolo. Si lavora anche con una tecnica mista, che porta con grande naturalezza a schiacciare il sottile e a lasciare fiorire gloriosamente l'enfatico e l'esplicito. Su questo panorama Jaime Mamani di solito non dice niente. È un tipo fondamentalmente riservato ma senza dubbio non sembra sentirsi identificato con nessuno dei tanti gruppi di artisti che animano la vita culturale della seconda



La tentazione di Eufrasia. 2010. Olio su tela.

città del Perù. Ha esibito, è vero, ma con tale discrezione che quando glielo chiedono non fa un gesto enigmatico. In genere dice che la gente lo cerca in una casa di pietra quadrata, a pochi metri dalla piazza d'armi di Arequipa, dove lavora come disegnatore grafico. Dice che qualche tempo fa avrebbe dovuto traslocare con tutto il suo atelier e i suoi dipinti ma qualcosa è accaduto, qualcosa accade sempre, ed è rimasto con tutto il materiale imballato. E così adesso lavora sulle sue idee e non tanto in quei quaderni

con copertina rigida, ma nel portatile che ha sulla scrivania. E quei personaggi non si sa se siano demoni interni o forse soltanto la forma nella quale Jaime Mamani vede tutti noi che deambuliamo da quelle parti. Perché è pur vero che siamo tutti troppo strani.

*Rara Avis.* Mostra retrospettiva di pittura di Jaime Mamani nella galleria del Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri, dal 25 settembre al 9 novembre.

# TEÓFILO HINOSTROZA NEL CUORE DELLE ANDE

Si commemora il centenario della nascita di uno dei maestri della fotografia andina.

Teófilo Hinostroza nasce a Colcabamba, piccolo paese di Huancavelica, nel 1914. Viene allevato lì da sua madre, Faustina Irarazabal. Quando compie quindici anni, i due si trasferiscono insieme a Huancayo, dove Hinostroza porta a termine gli studi liceali mentre lavora come assistente nello studio fotografico di Fortunato Pecho, dal quale impara il mestiere. Nel 1937 diviene indipendente e apre il proprio studio, che è rimasto aperto fino al 1985, in via Real con il nome di «Foto El Arte».

Oltre a realizzare i soliti ritratti fotografici per i clienti dello studio, Hinostroza approfitta per percorrere i paesi vicini e per catturare con l'obiettivo i paesaggi, i monumenti e, soprattutto, gli accadimenti, i costumi e le tradizioni del mondo contadino. La sua dimestichezza della lingua quechua gli permette di comunicare con la gente da vicino. Le sue fotografie rivelano, pertanto, una composizione impeccabile e una grande padronanza nella gestione dei giochi di luce e ombra. «Bisogna catturare le immagini del Perù profondo», diceva l'artista, imponendosi un compito che porterà avanti per più di mezzo secolo e che gli permetterà di lasciare la più preziosa testimonianza fotografica della regione centrale del Perù, oltre a notevoli fotografie di altri luoghi visitati occasionalmente.

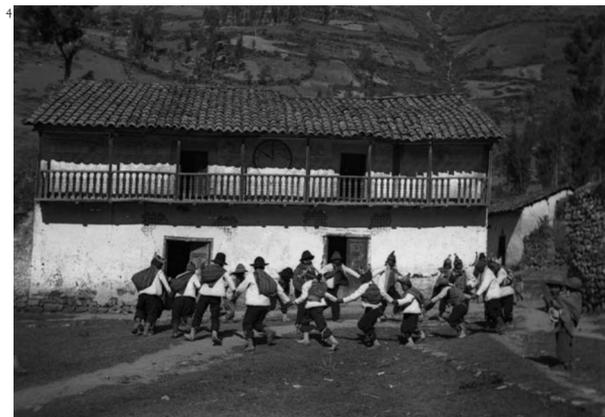
Quest'indole da viaggiatore si collega con l'altra passione che Hinostroza coltiva nel corso della sua vita: la musica. Dall'età di cinque anni suona la quena, che gli valse il premio nazionale di musica. Fonda il Centro Musicale Andino, che ha avuto un grande successo in diverse città del Paese, e per molti anni lavora come insegnante di musica e danza nell'Universidad del Centro. Nel 1975 la BBC di Londra registra e diffonde una sua presentazione.

Appassionato di tutte le manifestazioni culturali andine, Hinostroza stringe un'intima amicizia con José María Arguedas, che appare in varie fotografie scattate nel suo studio. Nella decade del '50, gira persino alcuni documentari in 16mm nei quali mostra attività collettive e feste religiose, insieme ad altro importante materiale filmico che rimane ancora inedito, a eccezione di «Tarpuy» (1959). Quest'ultimo mostra la semina della patata a Nahuinpuquio ed è stato proiettato una volta a Lima, nel Museo della Cultura Peruviana.

Il lascito di Hinostroza costituisce, quindi, una preziosissima testimonianza visiva di un'epoca, in uno spazio gravitante della cultura andina. Si diceva di lui, non senza ragione, che fosse «il Chambi del Centro». Hinostroza muore a Huancayo nel 1991. La sua opera si sarebbe forse smarrita nel dimenticatoio se non



Processione della Vergine, verso 1970.



1. Cornista con *uacrapuco*, strumento musicale fatto con corna. Huancayo, 1958. / 2. Festa dei Re Magi. Huancavelica, 1982. / 3. Autoritratto, verso 1945. / 4. Festa del Corpus Christi. Colcabamba, 1958. / 5. Musicista con tuba, verso 1980.

fosse stato per le cure di sua figlia Zoila, che custodisce gelosamente l'archivio del padre. Dieci anni fa, Servais Thissen, fotografo belga stabilito nel nostro Paese e appassionato della cultura peruviana, ha avuto

occasione di conoscere l'opera, vedere i negativi e scansionare una serie di panorami. Lo sforzo si è tradotto in una prima mostra realizzata a Lima e nella pubblicazione di un prezioso libro nel 2008.

Nel centenario della sua nascita, il Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri gli rende omaggio con una mostra retrospettiva di vocazione itinerante.

# JOSÉ MIGUEL OVIEDO TRA LA RIFLESSIONE E LA PASSIONE

Guillermo Niño de Guzmán\*

Il rinomato critico letterario, narratore e cattedratico pubblica la testimonianza della propria vita.

All'età di 80 anni, José Miguel Oviedo ci sorprende con un libro inusuale, di grande profondità, nel quale racconta i propri viaggi nel mondo delle lettere e il suo itinerario privato. *Una locura razonable: memorias de un crítico literario* [Una pazzia ragionevole: memorie di un critico letterario] (Lima: Aguilar, 2014) è la storia lucida e appassionata di una vocazione personale assieme ad un'interessante testimonianza diretta di un'epoca cruciale nello sviluppo della letteratura latinoamericana. È innanzitutto la confessione di un autore che scruta il proprio passato e mette allo scoperto le sue più intime pulsioni - talvolta con una certa impudicizia, ma sempre con onestà -, spronato da una necessità di rivelazione (nella sua doppia accezione, vale a dire come manifestazione di qualcosa di occulto e come scoperta di una verità irrefutabile), alla quale forse è possibile arrivare soltanto attraverso la scrittura.

Per quelli che non conoscono i suoi antefatti, bisogna ricordare che lo studioso peruviano è considerato uno dei critici letterari più importanti dell'America Latina. Abbraccia questo mestiere sin da giovane, quando in lui si desta l'interesse per il teatro. Curiosamente, debutta come autore e non come critico. Scrive l'opera intitolata *Prusomena* con la quale vince un concorso di drammaturgia nel 1957. Nelle sue memorie evoca questo evento e racconta l'emozione che provò il giorno che Sebastián Salazar Bondy, uno degli scrittori e giornalisti culturali più importanti dell'epoca e membro della giuria, lo visitò nella sua casa, nel quartiere di Santa Beatriz, per comunicargli la felice notizia. Questo incontro segna l'inizio di un'intima amicizia. Salazar Bondy, di dieci anni più grande di lui, diventa il suo mentore intellettuale e lo incoraggia a scrivere per i giornali. Ed è così che Oviedo assume il ruolo di critico teatrale nel quotidiano *La Prensa* e, in seguito, nel supplemento domenicale del giornale *El Comercio*, in cui estende il suo raggio d'azione alla letteratura in genere.

Nel volgere lo sguardo verso quel periodo di apprendistato, l'autore medita sulla sua sfrontata giovinezza - era ancora uno studente universitario - e sull'entusiasmo con cui tenta di colmare la mancanza d'autorità e di esperienza nello svolgere il compito di critico. Conscio della responsabilità, si dedica alla lettura, intensamente e in modo disciplinato, per scrivere rassegne e articoli che apparivano ogni settimana. Essere stato capace di mantenere quel ritmo per quindici anni ne *El Dominical* si spiega nel fatto che in questo mestiere aveva trovato la sua vocazione. «Nel modo più casuale e senza averlo pianificato iniziai a diventare un critico letterario - segnala nel suo libro -, e scoprii che questo era ciò che più mi piaceva fare e che potevo farlo in modo sostenuto. La pratica divenne un mestiere, un'attitudine, un ruolo da svolgere, quasi senza che io me ne rendessi conto». Allo stesso modo, si accorge che «se essere poeta o romanziere, specialmente nel Perù di quegli anni, significava assumere una vocazione singolare, pellegrina e improbabile, cosa dire allora della vocazione di diventare un critico letterario? [...] Forse la si pote-



José Miguel Oviedo. Foto del Instituto Cervantes de Nueva York.

va capire come una forma di pazzia, una forma di pazzia ragionevole, la cui realtà e prospettive interessavano a ben pochi, e questo la rendeva più tollerabile».

Le esigenze proprie del giornalismo hanno influito indubbiamente nella gestazione del suo stile, uno dei più limpidi, fluidi e accessibili della critica letteraria moderna (in una linea affine a quella coltivata da una figura del calibro di Edmundo Wilson). Oviedo è, in questo senso, una *rara avis* che si muove come un pesce nell'acqua sia nella corrente accademica sia in quella giornalistica. A differenza della maggior parte dei suoi colleghi in ambito universitario, egli espone le sue idee con una chiarezza meridiana, senza far ricorso a gerghe criptiche né a modelli d'analisi incomprensibili per i non iniziati. La sua prosa, che fluisce con naturalezza e precisione, facilita il proposito di stimolare la curiosità e la comprensione del lettore.

Certamente questa semplicità non implica alcun sacrificio del rigore e della profondità dei suoi giudizi. Invece di smontare un'opera con la freddezza di un tassidermista, Oviedo sceglie un approccio ove la riflessione si coniuga con la passione. Esamina l'utilizzo di certi meccanismi formali ma senza dimenticare che il valore risiede nella capacità di dare consistenza espressiva all'immaginazione creatrice dell'autore. Per di più egli esplora le motivazioni che sottostanno a un testo ed erige ponti tra le diverse risonanze significative. Il suo ampio interesse per altre arti (il cinema, il teatro, la pittura, la scultura, la fotografia e il jazz) gli permette di stabilire associazioni che arricchiscono il suo assetto critico.

Nel 1970, Oviedo consegna alla stampa il libro *Mario Vargas Llosa: la intención de una realidad* [Mario Vargas Llosa: l'intenzione di una realtà], un

saggio biografico-critico che analizza e decifra le chiavi creative del romanziere (nella nostra opinione, lo studio migliore che sia mai stato pubblicato sul Premio Nobel peruviano). Verso la metà di quel decennio si trasferisce negli Stati Uniti, dove continua la fortunata carriera d'insegnante che aveva iniziato all'Università Católica. È quest'ultima una decisione trascendentale, giacché trasformerà il suo percorso di vita e professionale. La sua nuova condizione (è stato professore all'UCLA e all'Università della Pennsylvania) gli permette, tra l'altro, di cominciare un'impresa senza precedenti come ricercatore: l'elaborazione di *Historia de la literatura hispanoamericana* [Storia della letteratura ispanoamericana] (1995-2001), un lavoro ambizioso composto da quattro volumi, che oggi è considerato un'opera di consultazione indispensabile in questa disciplina. Una vera prodezza se consideriamo la tendenza alla specializzazione che ai nostri giorni predomina negli ambiti del sapere per cui questo tipo d'impresa di solito eccede le competenze di un unico autore.

*Una locura razonable* è una preziosa testimonianza di un'epoca singolare. Nelle sue pagine si ricostruisce una Lima che non esiste più, quella degli anni cinquanta e sessanta, dove confluiscono molti degli scrittori, degli artisti e degli intellettuali più importanti del Perù contemporaneo. Oviedo traccia ritratti vividi e commoventi di amici molto intimi come Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Abelardo Oquendo, Luis Loayza e Mario Vargas Llosa, tra tanti altri. Inoltre, ci offre una visione privilegiata dell'emergenza del «boom» latinoamericano e dei suoi principali protagonisti (oltre che con Vargas Llosa, Oviedo stringe amicizia

con García Márquez, Cortázar e Fuentes). Questi autori sono, dopo tutto, compagni di viaggio e a loro dedicherà influenti lavori critici. Il racconto abbonda di aneddoti, come quello in cui racconta l'incontro con l'ammirato Borges a cui ha avuto l'onore di assistere facendogli da accompagnante nel suo deambulare per le strade di Buenos Aires.

Un aspetto fondamentale di questo volume autobiografico è il suo carattere introspectivo, il confronto con un passato dalla prospettiva che offre il presente. Oviedo non ignora che evocare fatti di una vita implica una certa quantità d'invenzione, anche se come atto involontario. Tuttavia, questa condizione inevitabile sembra aver incoraggiato la sua voglia di raccontare (non dimentichiamo che ha scritto anche tre libri di fantasia). Al di là della sfera intellettuale, queste memorie racchiudono uno sforzo maggiore per capire il senso di un'esistenza che, nel bene o nel male, è stata essenzialmente libesca (già glielo aveva fatto notare Salazar Bondy in gioventù: «Alla tua vita manca avventura»).

*Una locura razonable* è la dichiarazione estrema di uno scrittore che, nel guardare indietro, costata che ha vissuto molte esperienze in modo vicario, attraverso il sortilegio della letteratura. Per questo rappresenta il gesto finale di un uomo che, nell'ultimo tratto della sua esistenza, decide di fare i conti con se stesso e che, attraverso la magia della scrittura, ottiene l'impossibile: reinventare la sua vita.

\* 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 será* [Qualcosa che non sarà mai] (2007). José Miguel Oviedo. Foto dell'Istituto Cervantes di New York.

# TESTI ESSENZIALI DI ANTONIO CORNEJO POLAR

Si pubblica una preziosa selezione di testi\* del rinomato critico e professore universitario. Secondo lo studioso Raúl Bueno, «la categoria 'eterogeneità' proposta da Antonio Cornejo Polar, quasi due decenni fa, è una delle più valorose risorse concettuali con cui l'America Latina interpreta se stessa». Di seguito si presenta il frammento *Esquema de la pluralidad* [Schema della pluralità] - tratto da un saggio fondamentale di Cornejo Polar (Lima, 1936-1997), ex direttore della Casa della Cultura del Perù, rettore dell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos e fondatore della "Rivista di Critica Letteraria Latinoamericana".

Al margine della diversità dia-cronica che permette la periodizzazione del processo storico della nostra letteratura, includendo le letterature precolombiane, esiste una diversità tanto o più significativa che si manifesta su di uno stesso asse temporale. Una prima analisi di quest'ultima permette di segnalare la coesistenza di non meno di tre sistemi: quello della letteratura erudita scritta in lingua spagnola, che normalmente ha monopolizzato la denominazione delle letterature in lingue native, tra cui premege con tutta evidenza la letteratura orale quechua. Anche se la provvisorietà empirica di questo schema è ovvia, tanto per l'imprecisione della nomenclatura utilizzata quanto per l'eccessiva generalizzazione delle sue demarcazioni, è però vero che la tripartizione proposta spiega le crepe meno occulte e discutibili: quelle che, a grandi linee, disgregano l'insieme della letteratura che viene prodotta in Perù.

È chiaro che i limiti tra questi sistemi sono costituiti dalla convergenza di varie aspetti differenziatori, dalle di-



Antonio Cornejo Polar.

verse lingue e la differente materialità dei suoi mezzi (scrittura/oralità), fino al tipo di struttura economico-sociale

disuguale che li risolve. È probabile che il miglior modo di fissare con nitidezza questi limiti, per stabilire la natura interna di ognuno dei sistemi e per definire la sua stratificazione interna, sia lo studio dettagliato della forma di produzione letteraria che funziona prioritariamente in ognuno di essi e del modo in cui essi s'inscrivono nel contesto differenziato della realtà sociale. In quest'ordine d'idee non sembra dibattibile che cambino, da uno all'altro caso, le istanze produttive, le lingue, le pratiche letterarie e i circuiti di consumo; in ultimo termine, cambiano le istituzioni, le funzioni e i valori letterari e di conseguenza si modifica il concetto stesso di letteratura. Valori come l'originalità o la modernità sono privilegiati come tali nel sistema della letteratura erudita, ma svaniscono quasi completamente in altri, mentre la funzione mitica e propiziatrice che domina ancora un settore della letteratura quechua non ha, ad esempio, un posto organico all'interno del primo sistema.

Questa diversità è senza dubbio la grande sfida che la critica e la storia

letteraria nel Perù devono affrontare. È indubitabile che fino ad oggi gli strumenti teorico-metodologici rispondano ai requisiti dello studio della letteratura erudita, ma è altresì indubitabile che manchino alternative per poter lavorare su altri sistemi e - sicuramente - per integrare la globalizzazione di tutti quanti come segni distintivi di una storia nella quale essi partecipano in maniera diversa e persino opposta. A questo scopo il pensiero letterario dovrà utilizzare contributi provenienti da altre discipline, specialmente dall'antropologia e dalla linguistica, per rivendicare il compito quasi dimenticato di chi ha iniziato il lavoro di raccolta e analisi della letteratura popolare e della letteratura quechua.

\* Antonio Cornejo Polar. *Critica de la razón heterogénea. Textos esenciales* [Critica della ragione eterogenea. Testi essenziali]. Selezione, prologo e appunti di José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editoriale dell'Assemblea Nazionale dei Rettori, 2013. Il frammento fa parte del saggio *El problema nacional en la literatura peruana* [Il problema nazionale nella letteratura peruviana], pubblicato originariamente nella rivista "Quehacer", ad aprile 1980.

## SONIDOS DEL PERÚ

RAFAEL SANTA CRUZ & AFROPERÚ  
SOLO CAJÓN, RITMOS  
AFROPERUANOS RUMBA-  
FLAMENCO

(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2006,  
WWW.PLAYMUSICV.COM)

Questo lavoro, diretto da Rafael Santa Cruz (morto il 4 agosto 2014), membro del clan Santa Cruz che include anche gli scomparsi Nicomedes e Victoria Santa Cruz (morta il 30 agosto 2014), ci offre 19 tracce che, come in una *master class* sullo strumento che da il titolo all'album, percorrono una serie di ritmi d'ascendenza afroamericana, meticcica e spagnola, nello stato più semplice e diretto, talvolta con l'accompagnamento di una chitarra o di altri strumenti di percussione come la *cajita*, la *quijada*, il *güiro* o il *campanaccio*. In piccoli frammenti musicali o in brani più estesi, emergono i ritmi e i generi del *festejo*, la *zamacueca*, il *panalivio*, la *marinera*, il *landó*, il *tondero* e il *vals criollo*, facendo alcune allusioni alla rumba, la *bulería* o il *flamenco*. Con un chiaro scopo didattico, questo disco, interpretato da molti tra i più rinomati suonatori



Rafael e Victoria Santa Cruz.

di cajón peruviani come Freddy Lobatón, Eduardo Balcázar, Manuel Vásquez, Gigio Parodi, Juan Medrano Cotito, Marco Oliveros e altri, è un compendio di quello che potremmo chiamare l'immaginario afroperuviano dei Santa Cruz, giacché questa famiglia ha dedicato molto alla ricostruzione di una memoria musicale perduta nel tempo, ricreando i segnali della storia e i suoi effetti contemporanei con una forte impronta in ambito locale e internazionale. L'album include anche un video che, in modo succinto, spiega alcuni rudimenti della tecnica e i ritmi ai quali viene associato normalmente il cajón, diventando insieme testimonianza e omaggio.

MANUEL MIRANDA  
HORIZONTES  
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2013,  
WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Percorrendo un ampio spettro di sonorità, stili, generi e strumenti musicali, il musicista peruviano Manuel Miranda include in quest'album 11 brani da lui composti e un arrangiamento del *Preludio n. 2* di J.S. Bach divenuto, a tratti e in virtù della sua incontenibile libertà espressiva, parente di una samba di reminiscenze barocche. Nella maggior parte dei brani, Miranda registra egli stesso tutti gli strumenti (ricostruzioni precolombiane, flauti, sax, percussioni) e inoltre utilizza tastiere e *samplers*. In quattro dei brani è accompagnato da un ensemble di musicisti di notevole bravura che dona ancora un maggior dinamismo a questa particolare ed eclettica visione della musica e della creazione. Registrato con curata precisione nello studio dell'autore (a eccezione della versione dal vivo del brano «Latinoamericana»), tutte le canzoni di questo album rispecchiano la contemporaneità di quest'epoca di frammentazione delle idee e di pensieri sovrapposti, dell'incrocio



enigmatico di soggettività personali o della convivenza di culture in apparenza dissimili ma con tratti profondamente comuni, come la persistenza del ritmo, l'abbandono alla seduzione della melodia, la contemplazione o la catarsi, accompagnando l'ascoltatore in un viaggio senza ritorno per le vie del fuoco ancestrale o dell'evocazione sciamanica, senza evitare di passare per la sperimentazione con le forme, le strutture e i suoni tipici del jazz, ma anche del flamenco, della ballata romantica, della dance elettronica, della citazione musicale di popolazioni di pigmei suonando nel fiume, di un cane che abbaia o dell'ammirevole musicalità delle strade. (Abraham Padilla).

# I POPOLI DELLA MANIOCA SELVATICA

L'antropologo Alberto Chirif, riconosciuto studioso dell'Amazzonia peruviana, pubblica un libro sulla cultura culinaria di quattro etnie di questa regione. Il seguente frammento fa parte dell'introduzione dell'opera e ne spiega gli aspetti salienti.

Questo libro è il risultato di una ricerca effettuata sulla cultura culinaria di alcuni insediamenti indigeni dell'Amazzonia peruviana che, benché diversi tra loro, possiedono certe caratteristiche in comune. Questo testo tratta di una di queste caratteristiche: l'utilizzo della manioca «selvatica» o velenosa, come prodotto fondamentale della loro alimentazione. Sono soltanto quattro i popoli indigeni insediati nel Perù che coltivano e consumano la manioca selvatica: gli huitoto, gli ocaina (entrambi dalla famiglia linguistica huitoto), i bora (unico rappresentante della famiglia dallo stesso nome) e i secoya o *aito pai* (tucano occidentale). Tutti e quattro si trovano nella parte nord della regione di Loreto, provincia di Maynas.

La cosiddetta «manioca selvatica» o «manioca amara», mortalmente velenosa allo stato naturale per via dell'alto contenuto di acido prussico o cianidrico, una volta elaborata diventa idonea per il consumo con dei vantaggi rispetto a quella non velenosa, per via del superiore contenuto di amido e perché permette l'elaborazione di alimenti, come la tapioca, che sono a lunga conservazione. Si deve all'intelligenza di queste società il fatto che alcuni simboli in forte contrapposizione tra di loro, come il veleno e il cibo, la morte e la vita, vengano oltrepassati grazie all'elaborazione di un prodotto messo al servizio della stessa società.

Faccio adesso una parentesi per spiegare il tema riguardante i diversi tipi di manioca. Quando iniziai questo lavoro la bibliografia consultata stabiliva differenze tra la manioca selvatica o amara e quella dolce, chiamate nella letteratura in inglese *bitter* e *sweet*, rispettivamente. Nelle prime conversazioni che ebbi con la signora Rebecca Rubio, della comunità Huitotos di Pucaurquillo (fiume Ampiyacu), notai che qualcosa rendeva difficile la nostra comunicazione. Avverti allora che per «manioca dolce» lei intendeva qualcosa di diverso rispetto a ciò che pensavo io e che nella sua società esisteva una terza categoria che non avevo mai sentito prima: la «manioca buona». Questa



Donna secoya durante la lavorazione del casabe.

categoria corrisponde in realtà a quella che la nostra società conosce come manioca dolce, ovvero, quella che può essere mangiata bollita, cotta o fritta senza alcun problema per la salute! La manioca dolce produce invece un tubercolo succulento, con basso contenuto di amido, che si usa soltanto per fare bibite. Il succo che si ottiene grattugiando la manioca deve comunque essere bollito prima di esser bevuto perché contiene una certa percentuale di acido cianidrico. In un viaggio che feci a La Chorrera (Amazzonia colombiana) a ottobre 2012, ho constatato che gli huitotos, che vivono là, utilizzano la stessa differenziazione e chiamano «manioca da mangiare» la manioca buona.

Più tardi ho comprovato che la stessa distinzione è fatta dai bora e dagli ocaina. Finché non seppi della sua esistenza, non chiesi nulla ai secoya in merito a quanto detto, quando a settembre 2011 visitai alcune delle loro comunità. Credo, comunque, che essi non utilizzino questa terza categoria perché non ne hanno fatto mai riferimento in nessuna delle conversazioni avute con loro.

Comunque sia, per non confondere il lettore, continuerò a utilizzare la distinzione binaria, comune nella

letteratura, indicata nei primi capitoli di questo libro. Nei capitoli finali, quando affronterò l'argomento della preparazione di cibi e bibite propri dei popoli indigeni considerati in questo lavoro, riprenderò la classificazione delle tre categorie a cui ho fatto riferimento in questi paragrafi.

Perché mi limito in questo lavoro a menzionare soltanto i popoli che coltivano e consumano la manioca selvatica? Principalmente per due motivi. Il primo è il fatto straordinario cui ho già accennato sulla trasformazione di un prodotto velenoso in alimento. Anche se si sa bene che si tratta di un processo fisico e chimico di elaborazione della manioca per renderla commestibile, la spiegazione scientifica non esaurisce l'atto meraviglioso che risiede nel fatto che un frutto dannoso venga trasformato in un prodotto culturale benefico. L'eliminazione del veleno è una procedura semplice nella sua applicazione, nella misura in cui non richiede di strumenti complicati, ma è complessa nella sua scoperta, perché si deve essere arrivati ad essa seguendo vie del sapere che devono ancora essere delucidate. Tale procedura è inoltre molto laboriosa, specialmente quando si vuole approfittare dei sottoprodotti,

come i succhi velenosi che si usano per preparare una pasta piccante.

In relazione al fatto straordinario della trasformazione della manioca velenosa in alimento, della morte alla vita, esiste una narrazione mitica di un popolo indigeno dell'Orinoco venezuelano. Il racconto narra la morte di un giovane dal nome di Manioc, figlio di un cacico importante. Quando, qualche tempo dopo la sua morte, i suoi resti vennero dissotterrati per procedere, come di costume, alla sepoltura definitiva, non furono trovate tracce del cadavere. Al suo posto, invece, si trovò una grande radice, la *manioc* o manioca che divenne l'alimento principale degli indigeni della regione. L'associazione morte-vita che ho appena riferito, qui rappresentata dalla trasformazione del cadavere di un ragazzo nel cibo principale di una società, è qualcosa che si ammira anche in questa popolazione indigena.

L'altro motivo è che i popoli indigeni che utilizzano la manioca selvatica come prodotto fondamentale per la preparazione degli alimenti vantano una cucina più complessa e variegata rispetto a quelli che non l'impiegano. Questo lavoro non si limita a spiegare l'elaborazione di cibi che hanno come base la manioca selvatica, ma include anche appunti sulle conoscenze e tecniche culinarie in genere e, in certi casi, sugli ambienti sociali nei quali sono consumati gli alimenti. Il documento si completa con alcuni dati storici e d'attualità, riguardanti ognuno di questi popoli. In altre parole, questo non è un libro di cucina, anche se affronta il tema dell'arte culinaria e presenta ricette per la preparazione di alcuni pasti. Questo libro vuol essere soltanto un primo avvicinamento a un argomento molto più vasto, giacché l'alimentazione nelle popolazioni indigene racchiude il loro intero universo di conoscenze, credenze, modi di organizzazione e il rapportarsi con le montagne e gli esseri protettori delle piante e degli animali.

<sup>1</sup> Persino la manioca dolce, quella mangiata di solito nelle città, ha una percentuale di acido cianidrico, ma questa è talmente bassa da non avere effetti nocivi per chi la consuma.



El casabe y su origen [La tapioca e la sua origine], pittura di Brus Rubio. Tinture naturali su llanchama (stoffa di corteccia). Pianta di manioca. Incisione.

arrotondata del mestolo, per dare alla tapioca uno spessore uniforme. Con un legno intagliato (*tiepenupé*), fatto di legno di *Corymbia*, la donna impasta la tapioca e gli dà una buona forma. Quando finisce di cuocerlo da un lato, gira la piastra per cuocerlo dall'altro.

Una volta finito questo procedimento, la tapioca è strofinata con un po' di amido e viene lasciata ad asciugare al sole per alcune ore. [...] Viene conservata in cesti o anche in grandi contenitori di plastica con tappo.

Una variante di questo tipo di tapioca consiste nell'aggiungere del mais macinato alla pasta spremuta prima di essere cotta. Così facendo si ottengono una tonalità rossastra e una consistenza croccante, giacché il prodotto risulta più sottile e dorato. Questo tipo di tapioca viene chiamata *huea ao* e non

deve essere strofinata con l'amido come la tapioca di manioca.

## ALTRI DERIVATI

### Farina

Sia con la manioca buona sia con quella selvatica, si può preparare la *farina* (*afuaro*). La manioca si fa marcire o ammorbire, lasciandola alcuni giorni sott'acqua. Viene poi pestata prima di collocarla nel *tipiti*, dove la si sprema. In seguito si cuoce in una pentola grande [...]. Deve essere girata costantemente con una pala di legno per evitare che si bruci.

### Aji negro

L'*aji negro* (*neapia*) si prepara con il succo che la pasta della manioca rilascia quando viene spremuta. Si utilizzano sia la manioca selvatica sia quella buona. Talvolta si aggiunge della *camica*, una pianta che dona un sapore che non sono riuscito ancora a identificare. Me l'hanno descritta come «una corda [liana] che fiorisce». Allo stesso modo di altri popoli che utilizzano la manioca selvatica, i secoya aggiungono a questo condimento fondamentale della loro cucina, delle formiche *caminsis*.

### Masato

Il *masato* non fa parte della tradizione secoya ma è stato incorporato dai loro vicini quechua che si trovano, come i secoya, sia nel Putumayo sia nel Napo. Questo prestito culturale è evidente persino nel nome: *a'so*, che in quechua è *atso* [...]. Il *masato* si prepara con la manioca buona. Il primo passo, dopo averla sbucciata e lavata, è cuocerla. Poi la si pesta in un vassoio dalla forma di canoa (*asototo*), fatto in legno dell'albero *charapilla* (*calla'o*). Le donne masticano una parte della pasta e poi la

rigurgitano facendo sì che la loro saliva velocizzi il processo di fermentazione. Questa pasta diluita in acqua può essere bevuta subito, ma generalmente la si conserva per qualche giorno affinché continui a fermentare.

### Pore cono

È una bibita, o *chicha*, di manioca fermentata ma diversa dal *masato*. Si cuoce la manioca, poi si affumica e si conserva da cinque a sette giorni finché spunta il fungo (*pore*) che dà nome a questa bibita. Poi la manioca è pestata e mescolata con platano cotto. Questi platani provengono da grappoli che sono stati appesi e lasciati insaporire per bene allo stile «muro, muro», ovvero maturati fino a diventare neri. Poi si mescolano con la pasta della manioca e se ne mastica una parte, ma prima di farlo «si mastica una foglia del monte (*weo'co*) che ti lascia i denti e la bocca anneriti». Si lascia fermentare la pasta per cinque o più giorni in pentole di terracotta ben chiuse, legate da foglie di banano. Si fanno buchi nel pavimento per collocarvi le pentole. Per berla, la pasta viene diluita in acqua e scolata. Il *pore cono* si beve dopo aver ingerito l'ayahuasca. Tutto il procedimento, sia quello della preparazione della *chicha*, sia quello dell'ayahuasca, è controllato dallo sciamano. Questa *chicha* si prepara soltanto d'estate, da gennaio a marzo, stagione di raccolta delle banane.

Il *pore cono* si beve dopo aver ingerito l'ayahuasca. Tutto il procedimento, sia quello della preparazione della *chicha*, sia quello dell'ayahuasca, è controllato dallo sciamano. Questa *chicha* si prepara soltanto d'estate, da gennaio a marzo, stagione di raccolta delle banane.

### Brodi base

Il succo che si ottiene dalla spremitura sia della manioca selvatica sia da quella buona, si utilizza come brodo per preparare diversi pasti, come si indica di seguito.

## LA TAPIOCA E ALTRI PREPARATI

### La ricetta del popolo Secoya

La preparazione della tapioca (in spagnolo *casabe*) inizia con la raccolta della manioca che si porta nelle case dentro grandi cesti o panier (*do'rahué*). Essa viene sbucciata e poi sminuzzata con la grattugia (*quénacia'a*). Si scola il liquido che esce dalla manioca grattugiata e si lascia riposare la pasta ottenuta in un cesto coperto da foglie di banano, sia che si prepari la manioca selvatica o quella buona. [...] Quando la pasta è di manioca selvatica, la si lascia riposare per tre giorni affinché il processo di fermentazione aiuti ad eliminare il veleno. Nel caso si tratti di manioca buona è sufficiente farla riposare un solo giorno. Si procede in seguito a stendere la pasta in un vassoio allun-

gato (*tohué*), simile a una canoa ma con le estremità longitudinali aperte, che è fabbricato con legno di *Corymbia* (*witosawio*). La pasta viene poi collocata nel *tipiti* (*tšenorio*), fatto di corteccia di balsa (*yéhuio*). Il *tipiti* è un tessuto aperto di circa due metri di lunghezza, con occhielli in entrambi i lati. La pasta di manioca viene distribuita su questo tessuto, steso sul *tohué*. Il tessuto è poi avvolto e appeso da uno degli occhielli nel palo orizzontale (*a'oqueotupé*), di un'intelaiatura costruita specificatamente per questo scopo. L'intelaiatura ha un palo verticale (*a'oqueotupé*) che arriva fino al pavimento e che serve come punto d'appoggio per realizzare la torsione con l'aiuto di un terzo palo (*aoqueotarapé*) che è mobile e non fisso,

come i primi due, e che attraverso l'occhiello dall'altra estremità. Le donne si occupano del compito di distribuire la pasta nel *tipiti*, di avvolgerla, appendere e, finalmente, di realizzare la torsione afferrando con forza l'*aoqueotarapé* e girandolo intorno all'*a'oqueotupé*. Questi tre pali devono essere fabbricati con legni resistenti affinché sopportino la pressione che ricevono. Il succo che esce dalla manioca spremuta è raccolto in una pentola (*cuacoro*), e da esso uscirà, per via della sedimentazione, l'amido. L'acqua che avanza è utilizzata per preparare *aji negro* (*neapia*).

La miscela spremuta è macinata immediatamente nel vassoio (*tohué*), utilizzando un mortaio pesante (*to'cahuaro*), fabbricato in legno *charapilla*

(*calla'o*), la cui base è arrotondata affinché esso possa esercitare uniformemente la sua pressione sulla pasta di manioca. Nella parte superiore ha due impugnature intagliate per mani da donna. Una volta ben macinata, la pasta è passata attraverso un setaccio (*jijepé - da jije*, nome del materiale utilizzato per fabbricarlo, simile alla canna). Infine la pasta divenuta farina è portata nel forno.

Nel forno si riscalda un recipiente di coccio o *blandona* (*socotiqui*), che le donne fabbricano con la creta. Dei coni di creta, *toasa'o* (da *candela toa*), servono come base d'appoggio per il recipiente di coccio. Utilizzando un mestolo (*jisoé*), la donna versa la farina nel recipiente e la appiana con la parte



Pianta della manioca. Incisione.

**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: bolletinculturalchaski@ree.gob.pe  
Web: www.ree.gob.pe/politicaexterior  
Del contenuto degli articoli sono ritenuti responsabili gli stessi autori.  
Questo bollettino viene distribuito gratuitamente dalle missioni del Perù all'estero.  
Traduzione:  
Giampaolo Molisina  
Stampa:  
Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

# GIOIELLO TESSILE DELL'ANTICO PERÙ IL «MANTELLO DI GOTEMBURGO»

Carmen Thays\*

Il tessuto rappresentativo della cultura Paracas e altre preziose opere ritornano in Perù come parte del processo di rimpatrio del patrimonio culturale, promosso dal Ministero degli Affari Esteri e dal Ministero della Cultura.



La recente restituzione, da parte del governo della Svezia, di quattro tessuti della cultura paracas tra i quali risalta il «Mantello di Gotemburgo» è un evento rilevante nel processo di recupero del nostro patrimonio culturale. Quest'avvenimento fa parte dell'impegno preso dalla Svezia nel sovvenzionare la restituzione di ottantanove tessuti paracas che dal 1930, in seguito alla donazione fatta dal cittadino svedese e console nel Perù, Sven Karell, sono custoditi nel Museo delle Culture del Mondo.

Molti specialisti concordano nell'affermare che questo pezzo costituisce la sintesi dell'eccellenza dell'arte tessile dell'antico Perù. Questa caratteristica è condivisa da un altro rinomato capo: il «Mantello calendario» del Brooklyn Museum (179,8 x 84,5 cm) che corrisponde allo stesso periodo –Nasca I– e che è stato confezionato con tecniche similari. Il «Mantello calendario» è stato saccheggiato dal cimitero Arena Blanca, nella penisola di Paracas, divenuto famoso nel 1902 quando Domingo Cánepa lo scoprì incidentalmente e, aiutato dai suoi operai (in seguito divenuti *huaqueros*), eseguì il saccheggio sistematico di uno dei suoi nuclei funerari. Date le similitudini prima menzionate, è possibile che anche il «Mantello di Gotemburgo» proceda da Arena Blanca.

Per l'eccellente stato di conservazione, questo capo deve essersi trovato nella cappa esterna e all'altezza della falsa testa del fagotto funerario di qualche personaggio importante dell'epoca, con l'intenzione di proteggerlo dalla decomposizione del cadavere. Era, infatti,

un'abitudine tra i paracas collocare il corpo nudo del defunto in posizione accucciata, coprire la schiena con mantelli incrociati sul petto e decorare la testa con ornamenti come i *ñañacas* (panni per coprire la testa) e bande cefaliche. I capi, gli accessori e gli ornamenti erano sempre disposti in rapporto con il cadavere e in base all'uso che la persona ne faceva in vita. Questi oggetti si alternavano nei diversi strati del fagotto, da uno a tre, fatti da grandi panni di cotone con i quali si costruiva una falsa testa che, come il teschio del defunto, era decorata da vistosi copricapi.

Date le sue dimensioni, 104 cm di lunghezza per 53 cm di larghezza, si tratta in realtà di un mantello piccolo, forse da appoggiare sulla schiena o per decorare la testa come una *ñañaca*, utilizzata durante riti speciali nel corso dell'anno. Il mantello è composto da 32 pannelli quadrangolari di colore nero e rosso all'interno dei quali sono iscritte colorate e complesse figure di piante e semi con attributi antropomorfi, uccelli come falchi, colibri e viticci, felini, rane, uomini ed esseri antropomorfi con attributi vegetali. Il perimetro è anch'esso ornato con tre variati disegni di uomini, uccelli e felini.

Il modo in cui è stato elaborato è un esempio della maestria tecnica utilizzata per la confezione di un capo degno di maestri molto specializzati. Ognuna delle 32 figure presenti nel mantello è stata tessuta in modo indipendente e solo in seguito esse sono state unite tra di loro. In un certo senso questo capo ricorda i raffinati tessuti fatti a uncinetto dalle abili mani delle nonne partendo da maglie tessute indipendentemente e

poi unite per creare capi di maggiori dimensioni e realizzati con utensili molto semplici: un filo continuo e un ago con un piccolo uncino all'estremità che aiuta a prendere e dirigere il filo in ogni punto.

Analogamente, ogni pannello del capo è stato confezionato partendo da sezioni tessute indipendentemente e poi riunite. Ogni maglia è composta di una cornice tridimensionale di colore rosso con una figura al centro. Ogni figura ha un centro di cotone tessuto con punti del tipo incrociato, eseguiti con una spina di cactus che serviva da ago e su cui s'infilava un sottilissimo filato. Il filato si concatenava progressivamente creando anelli continui che si reggevano sul punto precedente in modo che si riproduceva con esattezza, e in maniera dettagliata, ognuna delle figure.

Una volta finito il nucleo si proseguiva col seguente passo: avvolgerlo da entrambi i lati con una variante dello stesso punto (catenella semplice) ma questa volta con fili dai colori brillanti fatti di fibra di camelide. Con questo filo veniva tessuto ognuno dei minuti dettagli delle figure che, a loro volta, erano delineate da un filo di colore nero. Ogni figura era in seguito incorniciata nel centro di un orlo tridimensionale di colore rosso con festoni in entrambi i bordi. Ogni maglia era unita all'altra seguendo un ordine predeterminato come una reticella, con 32 spazi quadrangolari, tessuta con la medesima tecnica e con filati neri. Intorno alla reticella si collocavano quattro strisce di colore rosso con motivi policromi che fuoriuscivano per metà dal bordo, come se fossero frangette per dare movimento.

Il risultato è un capo con illustrazioni riprodotte esattamente da entrambi i lati, realizzato interamente con una spina di cactus e sottili fili di cotone e di fibra di camelidi, ma eseguito con grande destrezza e dominio tecnico.

Alcuni ricercatori affermano che questo tessuto ha tutte le caratteristiche di un calendario agricolo. Com'è risaputo, gli antichi peruviani fondavano la loro sussistenza in un'intensa agricoltura e riuscivano a farlo grazie alla conoscenza accumulata nel corso di secoli, attraverso la sperimentazione e l'utilizzo di diverse specie vegetali. Le loro coltivazioni seguivano il ritmo delle stagioni e l'arrivo delle piogge che impararono a predire osservando il comportamento degli animali. Come molte altre società agrarie, lavoravano la terra osservando il firmamento: il movimento degli astri annunciava i tempi della raccolta, della semina e persino i periodi di siccità.

Questo mondo fatto di sapienza, rappresentato negli uccelli, i gatti, i gamberi, le rane, le radici e i semi commestibili, gli esseri ibridi metà uomo metà pianta o i semi nelle diverse fasi di maturazione è testimoniato in questo capo, tessuto due mila anni fa dai nostri antenati. È una sintesi delle conoscenze scientifiche di quell'epoca. D'altra parte, è molto probabile che il personaggio che portava questo capo sia stato il responsabile della somministrazione dei riti collegati alle festività agricole nel corso dell'anno.

\* Archeologa specializzata nell'area della conservazione dei tessuti del Museo nazionale di archeologia, antropologia e storia del Perù.