

CHASQUI



IL MESSAGGERO PERUVIANO

Anno 11, numero 20

Bollettino Culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù

Maggio 2013



La construcción del Perú (dettaglio) di Teodoro Núñez Ureta. Affresco murale. 1954. Fotografia: Daniel Giannoni.

IL PENSIERO FILOSOFICO PERUVIANO NEI SECOLI XVII E XVIII /
ANTONIO CISNEROS: LE SCALE DEL VIAGGIO /
TEODORO NUÑEZ URETA: UN RITRATTO DEL PAESE / LA CUCINA AYMARA /
IL VALS E LA CANCIÓN CRIOLLA / CAHUACHI, LA CAPITALE TEOCRATICA NASCA

IL PENSIERO FILOSOFICO PERUVIANO NEI SECOLI XVII E XVIII

— José Carlos Ballón* —

Durante quasi due decenni un ampio gruppo di ricercatori ha consultato diversi archivi, selezionato documenti e autori poco letti nelle rispettive fonti originali ed ha provveduto alla traduzione diretta dal latino, con il fine di avvicinarci a un materiale finora inedito, nella forma di un *corpus* che inizia la tradizione della filosofia nel Perù.

Questo libro¹ di 1438 pagine in due volumi può essere considerato un'introduzione storica al pensiero filosofico nel Perù, come anche una selezione di testi per una lettura iniziale delle sue fonti coloniali. Tuttavia, in senso più stretto, non si tratta né di un'"antologia" né di una "storia del pensiero filosofico coloniale", bensì di un compendio delle sue principali voci in disputa. Il suo obiettivo si avvicina più all'idea heideggeriana di recuperare «la controversia con l'inizio della nostra storia conosciuta».

Si tratta di recuperare «la nostra esperienza storica accumulata come comunità intellettuale, nella costruzione di categorie concettuali e sensibilità etiche o estetiche, a cavallo dei secoli XVII e XVIII, con il fine di formalizzare le regole della nostra convivenza e socializzare le differenti rappresentazioni ipotizzate da noi stessi, durante un periodo nel quale si è consolidata una società multiculturale e si sono stabiliti i canoni discorsivi classici delle nostre rappresentazioni immaginarie più comuni.

Il canone peruviano

La nostra vita repubblicana durante i secoli successivi (XIX e XX) appare incomprensibile se non conosciamo anticipatamente i codici di consapevolezza intersoggettiva stabiliti in questo periodo costitutivo della nostra società. L'indipendenza repubblicana risulta essere profondamente enigmatica se ignoriamo tali precedenti. Jorge Basadre definì molto prima di noi l'enigma, che di seguito proviamo a sviscerare:

È difficile essere sudamericani perché non c'è, finora, un codice, una grammatica, un decalogo, per orientarsi in questo senso [...]. qualunque corrente culturale che abbia valore può essere sentita come propria da noi stessi [...] sappiamo assorbire con facilità le idee altrui, ci ispiriamo alle fonti più variegate, improvvisiamo meravigliosamente e a tutto ciò abbiamo l'abitudine di infondere un'aria di eleganza e, in un certo senso, perfino di originalità, per la combinazione di elementi così contraddittori².

Di conseguenza, il nostro conglomerato culturale appare, a prima vista, come un intreccio ideologico inconsistente, che popolarmente viene definito oggi «cultura chicha», come sinonimo di incoerenza e improvvisazione.

Continuiamo ancora a percepire la stessa irritazione critica del giovane Víctor Andrés Belaunde quando affermava: «è l'incoerenza ciò che spiega l'inferiorità della nostra vita collettiva»³. Molti dei nostri grandi pensatori e storici nazionali si sono posti l'interrogativo del se «esiste un pensiero filosofico autentico e originalmente



Ritratto di Francisco Ruiz Lozano. Secolo XVII. Olio su tela. 164.5 x 123.2 cm. Autore: Anonimo. Collezione di ritratti del Museo de Arte di San Marcos.

peruviano», alla maniera del pensiero inglese, francese, statunitense, cinese o indiano.

Il presente libro suggerisce l'ipotesi che, in realtà, assistiamo a un fitto e complesso tessuto multiculturale di concetti e sensibilità, la cui costituzione in gran parte risulta essere ancora enigmatica, la cui solidità, d'altro canto, può dar testimonianza dei successivi fallimenti in tutti i tentativi di cambiamento delle regole della nostra consapevolezza intersoggettiva, dal potere politico, confessionale o economico, in qualche modo modernista.

Lo studio di questo codice o grammatica sociale, che regola le nostre relazioni simboliche di convivenza da quattro secoli, lo studio delle sue origini, dei suoi principali connettori e della sua struttura discorsiva, «è potenzialmente l'obiettivo che ha incoraggiato alla lunga ricerca che ha condotto al presente libro».

Precedenti

Può essere considerata come opera classica, in quest'ottica di indagine, la

leggendaria *Vida intelectual del virreinato del Perú* (Lima, 1909), di Felipe Barreda y Laos, seguita dalla migliore mappa bibliografica della nostra filosofia: *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú* (Lima, 1952), di Manuel Mejía Valera. Questa fase della ricerca chiude la prima metà del secolo XX con la *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. El proceso del pensamiento filosófico*, di Augusto Salazar Bondy (Lima, 1965), in aggiunta alle suddette opere, sembra offrire un panorama completo del *corpus* storiografico del pensiero filosofico peruviano.

Manuel Mejía Valera annotò minuziosamente numerosi autori e scritti della nostra filosofia coloniale, sebbene la grande maggioranza delle fonti registrate nell'opera si trovino, a tutt'oggi, disperse nelle biblioteche dei conventi e in quelle private del Paese, difficilmente accessibili. Una buona parte di esse è in latino e non è stata finora tradotta in castigliano. Di molte di loro non si conosce l'attuale ubicazione o si hanno solo dei riferi-

menti storiografici indiretti. Alcune di loro sono in procinto di sparire a causa del deterioramento fisico e altre, forse, già si sono irrimediabilmente perse.

Dalla seconda metà del secolo passato, comunque, sono state riprese diverse piste di grande importanza. In primo luogo la ragguardevole traduzione e lo studio degli scritti logico-semantici di Juan Espinosa Medrano di Walter Redmond O'Toole, dell'Università di Austin, Texas. Similmente importante lo sforzo storiografico e interpretativo di María Luisa Rivara (UNMSM) sulle opere del padre gesuita José de Acosta.

Dalla fine del decennio del 1990 Walter Redmond e James G. Colbert (Fitchburg, Massachusetts), in associazione con la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) nell'ambito del «Proyecto Vargas Ugarte», stanno svolgendo un lavoro di recupero, trascrizione e pubblicazione digitale del *Cursus philosophicus dictatus Limae* (Sevilla, 1701), del pensatore gesuita del secolo XVII José de Aguilar.

Parallelamente, Ángel Muñoz García, dell'Universidad de Zulia-Venezuela, ha tradotto per la prima volta in spagnolo l'opera massima del gesuita Diego de Avendaño, *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1667-1686, sei volumi), che ha pubblicato l'Universidad de Navarra (Pamplona: Eunsa, 2001, 2003 y 2007). Vanno inoltre evidenziati gli studi sul probabilismo e la modernità dei professori Luis Bacigalupo y Augusto Castro della PUCP e la recente tesi discussa nell'Universidad de Navarra da padre José Antonio Jacinto Fiestas sullo stesso tema.

Da un punto di vista storiografico è necessario sottolineare i contributi dello storico Pablo Macera nei suoi saggi, ormai classici: *El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII y Lenguaie y modernismo peruano del siglo XVIII* (Lima, UNMSM, 1963). Allo stesso modo, in prospettiva antropologica, i lavori di Emilio Mendizábal Lozack: *La pasión racionalista andina* (Lima, UNMSM, 1976) e di Jürgen Golte: *La racionalidad de la organización andina* (Lima, IEP, 1980).

Elementi discorsivi

Tra la fine del secolo XVI e la seconda metà del secolo XVIII la ricerca ha individuato la presenza costante di tre grandi elementi discorsivi attorno ai quali i nostri pensatori coloniali articolano i propri discorsi e dibattiti, nel tentativo di trovare in essi una sorta di «fondamento» delle nostre rappresentazioni, identità e differenze.

In primo luogo l'*elemento naturalista* che rappresenta la riconduzione di tutti i nostri discorsi a uno stato o ordine naturale che si suppone originario, come se gli elementi naturali (il luogo geografico, il colore della pelle, le relazioni di consanguineità, ecc)

Foto: Daniel Malpica

fossero segni inappellabili delle nostre identità e differenze culturali.

In secondo luogo l'elemento della provvidenzialità delle nostre vicende storiche, con il quale s'intende dare un qualche «senso» o «destino inesorabile» alle rappresentazioni degli eventi, come l'incarnazione di una qualche forza o progetto sacro, che trascende le circostanze e gli attori individuali a favore di una sorta di destino teologico.

Un terzo elemento è dato dalla presenza costante di un'aura messianica, con la quale associamo i nostri discorsi al potere sugli altri. La presenza ripetuta di questo connotato retorico nella nostra attività discorsiva ci suggerisce l'esistenza di un *elemento evangelizzatore* o *civilizzatore* del discorso, come componente decisivo alla socializzazione di un qualsiasi discorso.

Questi dibattiti iniziarono nel contesto della definizione della società coloniale (con le «nuove leggi» e l'«estirpazione delle idolatrie») che diede origine a una nuova società multiculturale, dove i codici di convivenza ereditati dal mondo andino ed europeo divennero insufficienti, al fine di articolare regole condivise da una coesistenza interculturale.

Sulla filosofia naturale

La prima cosa ad essere problematizzata è stato l'orizzonte cosmologico ereditato dalla fusione del vecchio mondo greco-latino, arabo e giudeo-cristiano, che ha articolato la convivenza delle comunità europee e iberiche, in particolar modo durante l'espansione del mondo medievale.

In America d'altronde (come anche in Cina e India) la cosmologia classica si confrontò con una nuova e più complicata esperienza di integrazione culturale. Gli europei si misurarono con forme di vita che non si strutturavano intorno a un unico «testo sacro», e che tantomeno dividevano un unico «pantheon religioso universalista», né organizzavano la propria razionalità a partire da categorie concettuali di un universalità metafisica, così come erano condivise nella cultura antica europea, araba e giudea.

Dalla critica della filosofia naturale antica ed europea sorsero i grandi dibattiti moderni dei secoli XVII e XVIII tra i sostenitori della nuovissima filosofia meccanicista della natura e i seguaci della filosofia organicista della natura. Entrambi cercavano un cosmo unificato che includesse i mondi fino ad allora ignorati.

Attorno a questo dibattito naturalista abbiamo selezionato due testi del padre gesuita José de Acosta: *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590) e *De Procuranda Indorum Salute* (Salamanca, 1589). Allo stesso tempo alcuni frammenti dell'opera di Nicolás de Olea: *Summa Tripartita Scholasticae Philosophiae* (Lima, 1694) e di Joseph Eusebio Llano y Zapata: *Resolución Physico-Mathematica sobre la formación de los cometas y los efectos que causan* (Lima, 1743).

Llano y Zapata conclude quasi un secolo di sviluppo della nascente scienza moderna nel Perù, iniziato nella seconda metà del secolo XVII a partire da tre fattori: il consolidamento della cattedra di *Prima de Matemáticas* a San Marcos, l'incarico di Cosmografo maggiore del Regno (1618-1873) e la produzione regolare di pubblicazioni scientifiche a partire dagli anni 1654-1665, quando Francis-

sco Ruiz Lozano pubblicò sei repertori e lunari astronomici e un *Tratado de cometas* (Lima, 1665). Ricordiamo che il dibattito sulle comete fu il tema che diede inizio alla rivoluzione copernicana della scienza moderna. A seguito della scoperta dell'America l'osservazione del cielo acquisì immediatamente un grande interesse economico e politico.

Come esempio della critica al meccanicismo cartesiano nel Perù abbiamo incluso un manoscritto anonimo del secolo XVIII (doc. 28) intitolato: *Papel sobre la Física de Descartes*. Ad esso abbiamo aggiunto frammenti di un'opera classica della nostra tradizione organicista: Hipólito Unanue: *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (Lima, 1805; Madrid, 1815).

Sulla filosofia del linguaggio

La necessità di costruire una comunità di parlanti in un mondo multiculturale condusse a nuovi problemi. Il secondo grande dibattito filosofico identificato è quello che si articolò intorno agli «universali logico-linguistici», condizione di possibilità della comunicazione e convivenza in una società multilingue.

Il fallimento della prima evangelizzazione mise in luce il problema di ricercare in altri termini la possibilità di un cambio nell'immaginario indigeno che permettesse di «sradicare dai loro sentimenti il fatto che non esiste nessun altro Dio, né altra divinità, se non una». Secondo Acosta, questo cambio era «difficilissimo», giacché prevedeva l'esilio delle idolatrie sulle cose particolari, «ammonendo i propri errori sull'universale»⁴.

Per Acosta l'idolatria non era causata dalla carenza di «ragione naturale» dei messicani e peruviani, bensì da una certa «proprietà delle lingue indigene», che consiste nella sua carenza degli universali metafisici, essendo queste ultime lingue ricondotte a una logica di primordine: «delle cose spirituali e punti filosofici hanno una gran penuria di parole [...] periscono della conoscenza di questi concetti». Per tutto ciò diceva che: «in molti casi mi sono meravigliato del fatto che [...] non avessero un vocabolo proprio per nominare Dio [...] se volessimo in lingua indigena trovare un vocabolo proprio per nominare Dio, come è in latino con *Deus* e in greco *Theos* e in ebreo *Él* e in arabo *Alá*; non si trova tutto ciò nella lingua del Cusco, né nella lingua del Messico»⁵.

Come dibattere allora sulle idolatrie andine a proposito degli enti particolari, senza disporre di una lingua dei termini universali? Il nocciolo di questo enigma girava attorno alla soluzione dei due problemi tipicamente moderni. Da un lato il problema chiamato «problema della traduzione» (definito a metà del secolo XX da Jakobson «comunicazione interlinguistica o intersemiotica») o dalla «comunicazione» (battezzato da Chomsky «problema di Descartes»), nella misura in cui genera il seguente problema: come è possibile accedere alla conoscenza di altre menti?

Come costruire una «lingua generale» la cui catalogazione e composizione lessicografica fosse regolata da una sintassi universale che permetta la comunicazione evangelizzatrice dell'*universales intencionales*?

In questo dibattito abbiamo riunito frammenti dei sei testi cruciali della disputa. In primo luogo dall'edizione

latina del libro di Jerónimo de Valera: *De la naturaleza de los predicables, de sus propiedades según Porfirio, junto con las cuestiones del sutilísimo D. Escoto* (Lima, 1610). In secondo luogo, la *Summulae*, di Cristóbal de Roa Albaracin, e la dottrina dei termini «non significativi». In terzo luogo dal libro di Ildefonso de Peñafiel: *Cursusintegri Philosophici, tomus primus: Disputa II. Sobre la naturaleza y propiedades del universal* (Lugdini, 1653). In quarto luogo dal libro di Juan Espinosa Medrano: *Philosophia Thomistica Seu Cursus Philosophicus. Tomus prior* (Romae, 1688). In quinto luogo un ampio frammento dell'opera del cosmografo gesuita Juan Ramón Conink: *Cubus et sphaera geometrica duplicata* (Lima, 1688). In fine, dall'opera del gesuita José de Aguilar: *Cursus philosophicus dictatus Limae. Tomus Tertius. Tractatus in libros methaphisicae* (Sevilla, 1701).

I limiti del linguaggio e la mistica

Questo dibattito condusse a un altro problema classico della filosofia moderna: quello dei «limiti del linguaggio», che a sua volta aprì un altro percorso: «la mistica». Una sorta di alternativa nell'ombra (associata al fantasma del solipsismo) aderente alla metafisica moderna del soggetto, da Descartes, Leibniz e Berkeley fino allo stesso *Tractatus*, di Wittgenstein, agli inizi del secolo XX.

La letteratura mistica, a differenza della scolastica, abbandona o guarda con scetticismo la via concettualista della filosofia teorica e in un certo modo si avvicina alla filosofia pratica.

La mistica consiste in un tipo di esperienza della coscienza che non si riproduce per la sensibilità o la ragione naturale, giacché è di carattere trascendente. Una coscienza che illumina dall'esterno questo mondo oscuro, come mostra l'emblematica metafora dell'oscurità mondana di Ignacio de Loyola: «illumina un mondo oscuro che non comprende se stesso».

Come fatto linguistico, il discorso mistico costituisce una sfida ai limiti del linguaggio: mostrare ciò di cui non si può parlare con chiarezza, come «scritture che mancano del senso corporale». In questa parte abbiamo incluso dei larghi frammenti del libro del mistico limegno Antonio Ruiz de Montoya: *Silex del divino amor y rapto del ánima en el conocimiento de la primera causa* (Lima, 1650).

Sulla filosofia morale

Il terzo grande dibattito si posiziona sul terreno della filosofia pratica ed ha per asse la dottrina morale del probabilismo. Una delle sue prime testimonianze pubbliche nel Perù le abbiamo con il gesuita Diego de Avendaño (1594-1688). Il testo selezionato appartiene al suo monumentale *Thesaurus indicus* (Amberes, 1667-1686, sei volumi).

La polemica scatenò dei veri scandali pubblici di ordine religioso (il tentativo di condanna del probabilismo nel *VI Concilio Limense de 1772*, sotto l'accusa di «lassismo» morale) ed anche di ordine politico (l'espulsione dei gesuiti con la *Pragmática Sanción* di Carlos III del 7 settembre del 1767, accusandoli di avallare il «regicidio»).

Il «peccato» del probabilismo consistette nel trasferire gran parte dei giudizi morali e politici nella sfera dell'opinione e, per tanto, non sottometerli ad alcun imperativo categorico che non fossero i motivi contestuali: le circostanze che origi-

nano l'atto morale. Avendaño adotta quello che Muñoz García denomina una «morale di situazione». «Conseguenza del probabilismo è la casistica, opzione opposta al rigorismo», da qui l'accusa di «lassismo» con la quale fu stigmatizzato il probabilismo come «causa di tutti i mali del Perù» da parte dei fondamentalisti morali.

Si includono due testi che definiscono la disputa del probabilismo: in primo luogo il testo antiprobabilista dell'avvocato della Real Audiencia di Lima, Francisco Álvarez⁶. L'altro documento è un manoscritto inedito del secolo XVIII, di autore ignoto, contrario alla condanna del probabilismo, che circolò clandestinamente a Lima durante il *VI Concilio Limense de 1772*, intitolato: *La antorcha luminosa*.

Sulla natura del potere politico

Il quarto dibattito si riferisce alla sfera della filosofia politica. Due elementi degli anteriori dibattiti confluiscono nei discorsi politici sul potere: 1) la rappresentazione organicista della società e dello Stato come un tutt'uno e 2) il carattere sacro dello Stato come testa provvidenziale del corpo sociale per l'articolazione di una comunità multiculturale, al fine di unificare i propri obiettivi trascendentali.

Sono stati selezionati testi di Diego de Avendaño: *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1668) capitolo I: «Se si può dubitare sul diritto dei Re Cattolici sulle Indie» e del libro di Antonio de León Pinelo: *El paraíso en el nuevo mundo* (Madrid, 1656). Allo stesso modo frammenti del libro di Vitorino Gonzales Montero y del Águila: *Estado político del Reino del Perú* (Lima, 1742) e dell'opuscolo di Pedro Joseph Bravo de Lagunas: *Voto consultivo* (Lima, 1755). Concludiamo con frammenti della leggendaria *Carta dirigida a los españoles americanos* (Londres, 1801) di Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

La presenza ricorrente del paradigma organicista nella nostra tradizione politica è stata individuata e studiata molto prima di noi dallo storico dell'Università di San Marcos Miguel Maticorena Estrada⁷: «L'organicismo, la metafora del «corpo» politico-sociale, o analogia organica, ha costituito la base della teoria dello Stato e della società in tutto il periodo coloniale dell'America Latina. Il «corpo mistico» di San Paolo diede il via al «corpo politico» o «corpo morale-politico di Francisco Suárez» e si trasformerà in America Latina nel «Corpo della Nazione», metafora naturalista, duramente criticata da Hobbes e da tutta la tradizione contrattualistica moderna, per le sue conseguenze autoritarie».

* Professore principale della Scuola Accademico Professionale di Filosofia nell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) dal 1978. È professore visitante nella Facoltà di Diritto José María de Hostos, di Portorico, dal 2005. Redattore della serie «Quaderni di Filosofia» della Facoltà di Lettere e Scienze Umanistiche della UNMSM (1995-1998).

1 *La complicada historia del pensamiento filosófico peruano. Siglos XVII-XVIII (selección de textos, notas y estudios)*, di José Carlos Ballón, Edizioni del Vicerettorato Accademico dell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Científica del Sur (Fondo Editoriale), 2011. Primo Volume: 671 pp. Secondo Volume: 767 pp. <http://vrcademico.unmsm.edu.pe/index.php/portada>

2 Basadre, Jorge; *Historia de la República...* 6ª ed., Lima, Ed. Univ., 1970, t. XVI.

3 Belaunde, Victor Andrés; *Meditaciones peruanas*. Lima, P. L. Villanueva Ed., 1963, p. 18.

4 Acosta, *Historia natural y moral...*, ob. cit. Lib. V, cap. III, p. 142.

5 Acosta, *De Procuranda Indorum...*, ob. cit., Lib. IV, cap. IX, p. 518.

6 Publicado al inicio del libro *Idea sucinta del probabilismo...* (Lima, Imprenta Real: Calle de Palacio, 1772, 206 pp.).

7 Maticorena Estrada, Miguel; *El concepto de cuerpo de nación del siglo XVIII*. Lima, UNMSM, 1974.

ANTONIO CISNEROS

LE SCALE DEL VIAGGIO

Peter Elmore*

La poesia di Antonio Cisneros possiede, in tutte le sue gradazioni, il segno del viaggio. È testimone di una scrittura che si cimenta nelle acque della storia collettiva e dell'esperienza personale. Traccia gli avatar e le avventure di un soggetto allo stesso tempo unico e plurale.

Figura centrale della cosiddetta Generazione del 60 in Perù e autore di una delle opere poetiche più importanti nella letteratura contemporanea di lingua castigliana, Antonio Cisneros (Lima, 1942) ci ha lasciati il 6 ottobre del 2012. La sua poesia, da *Destierro* (1961) fino a *Un crucero a las islas Galápagos* (2005), possiede in tutte le sue gradazioni il segno del viaggio. Dalla distanza e gli incontri, dalle perdite e i ritrovamenti, testimonia una scrittura che si cimenta, senza timore e con grazia, nelle acque — poche volte calme, quasi sempre turbolente — della storia collettiva e dell'esperienza personale. Mappa di navigazione o giornale di bordo, la poesia di Antonio Cisneros traccia gli avatar e le avventure di un soggetto allo stesso tempo unico e plurale.

«Il Porto / è quasi arrivato / fino alle barche», dichiarava, con laconica serenità, la voce poetica nel libro del novizio, pubblicato quando il poeta aveva 19 anni. Quarantaquattro anni più tardi, una voce febbrile e chiaroveggente dice, nel primo poema in prosa di *Un crucero a las islas Galápagos*: «Non è in quei meandri, dove vivono i pesci d'acqua dolce, che io il gran capitano *broadcaster* a cottimo, con cento pesos al mese mentre navigo e centotrenta quando sono a terra, ho sentito terrore per ciò che resta della mia ordinaria vita». Significativamente, tra gli scenari emblematici della poesia di Cisneros si contraddistinguono le riviere e i litorali: bordi cangianti che uniscono e demarcano margini, dove si decidono i destini e si realizzano i bilanci. I punti di partenza e i destini invitano ad esaminare un'esistenza che si scopre nel tempo e nei suoi cambi. È ciò che si avverte nei titoli stessi di «Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar» e «Medir y pesar las diferencias a este lado del canal», due splendidi poemi di *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), che vinse il Premio Casa de las Américas, di Cuba, quando quest'ultimo rappresentava l'onorificenza più prestigiosa per la poesia in castigliano.

Cisneros, al quale erroneamente si è guardato come esponente di una poesia meramente conversazionale e centrata nella vita piatta di tutti i giorni, è stato un poeta che si è cimentato con disinvoltura in un ampio spettro espressivo e formale; la poesia di Cisneros — vitale e colta, colloquiale e arcaizzante, epica e confessionale, cosmopolita e radicata nella vita peruviana — plasma e fonde materiali all'apparenza diversi. L'ambito della scrittura comprende ampiamente sia la lunga durata sto-

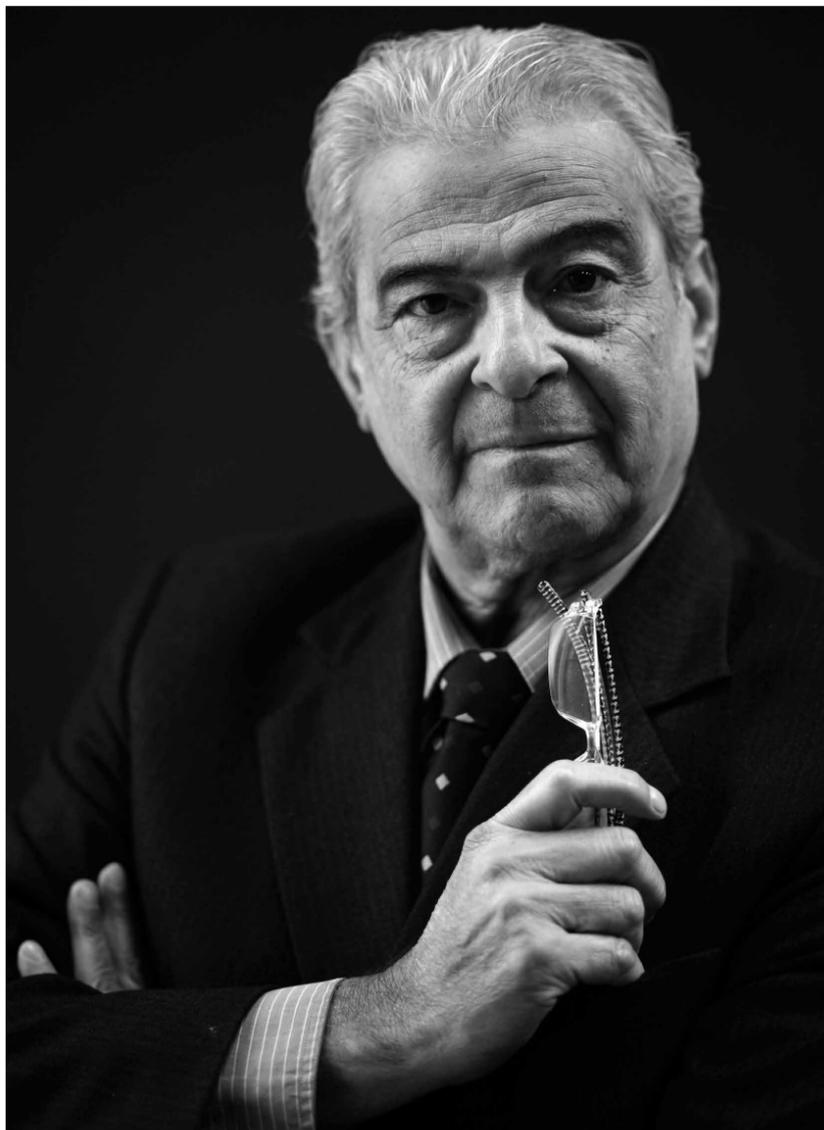


Foto: Mayu Mohanna

Ultimo ritratto di Antonio Cisneros. Lima, settembre 2012.

rica sia l'attualità domestica. Restio a dividersi tra l'impulso civico e la meditazione intimista, il poeta non cede alla falsa opposizione tra la realtà sociale e l'esperienza personale: la prima persona della poesia di Cisneros si converte in un coro di voci e in un teatro di prospettive. In Ezra Pound e, soprattutto in Bertolt Brecht, Cisneros trovò chiavi e proposte che avrebbe elaborato creativamente. Attraverso il monologo drammatico e reparto versatile di presenze, il poeta amplia l'orbita della sua espressione.

Già in *David* (1962), il re poeta è la persona (*persona*, nel teatro classico latino denota la maschera dell'attore) che rappresenta il dramma della propria vita e lo sottomette al giudizio altrui. In *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) una figura biblica — Susanna, perseguitata e fustigata dai «vecchi repellenti» — è un poeta di fama universale — un Goethe che, nella sua vecchiaia, non dimentica «il desiderio vivo per Annette» — sono los otros nei quali si rifrange il poeta. Nel secondo libro di Cisneros, Da-

vid è un essere complesso e, perciò, resistente ai cliché e alle formule: eroe e adultero, monarca e poeta, il personaggio riceve, a seconda delle proprie azioni e atteggiamenti, la solidarietà o le perplessità del proprio cronista.

La simpatia o il sarcasmo tingono l'immagine del re, anche se l'immagine più piena e genuina del David di Cisneros (o di Cisneros in David) si rivela quando prende la parola, come in «*Canto al Señor*»: «Sono abituato all'amore, / conosco comunque il tuo silenzio». La supplica precede per più di un decennio una delle opere principali di Cisneros, *El libro de Dios y de los húngaros* (1975), che raccoglie le vicissitudini della conversione religiosa e nel quale appare «Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado», non a caso il poema più bello — per la sua nitida dizione, per la maniera con la quale sostiene un tono trionfalmente cerimoniale e per l'implacabile plasticità delle immagini — che scrisse Cisneros.

Comentarios reales (1964) fu il primo libro che fece seguito a Da-

vid. Dopo l'intervento eterodosso nella storia sacra, gli toccò il turno dell'intervento polemico nella storia nazionale. L'allusione sorride all'opera dell'Inca Garcilaso de la Vega ed esibisce le intenzioni controverse del poeta, che a 22 anni ricevette per questo volume il Premio Nacional de Poesía. L'omaggio più assiduo è stato comunque quello dell'imitazione: le revisioni versificate del passato peruviano si moltiplicarono a partire dalle esempio di *Comentarios reales*. L'ingegno critico di Cisneros risalta, soprattutto, nei poemi satirici (come, tra i tanti, «Oraciones de un señor arrepentido» o «Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce»). È degna di nota la sua laconicità, il contenimento della parola poetica, che fu un antidoto necessario contro la retorica frondosa degli epigoni del Neruda di *Canto general* o del Vallejo di *España, aparta de mí este cáliz*. In *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981), Cisneros ritorna sullo sguardo storico e la volontà critica di *Comentarios reales*, rettificando però la scala e le procedure del progetto: le voci dei poemi — salvo l'ultimo, l'eccellente «Entonces en las aguas de Conchán (estate del 1978)» — propongono versioni stilizzate delle testimonianze offerte da informatori di una comunità contadina, di antica memoria e agonizzante presente, nella costa sud di Lima.

A 26 anni, con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cisneros pubblicò uno dei libri più importanti della poesia latinoamericana del secolo XX. Sagace interpellanza di una certa idiosincrasia limegna, incarnata nel maldicente «formichiere», il poema è una presa di posizione — acuta e ferocemente ironica, come anche nostalgica ed emotiva — di fronte al circolo familiare, la propria biografia e la città nella quale crebbe il poeta. «Ed ebbi una ragazza dalle gambe molto sottili. E un incarico / E questa memoria — flessibile come un ponte di barche — / che mi lega / alle cose che ho fatto e alle infinite cose che non ho fatto, / al mio latte buono o cattivo, alle mie dimenticanze. / Cosa si è vinto o perso tra queste acque. / Ricordati, Hermelinda, ricordati di me», dicono i versi finali di «*Crónica de Lima*». In *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, la voce lirica è protagonista e testimone: l'io confessionale ha la densità e il profilo di un personaggio, di una presenza attiva nel teatro del mondo. La commedia tragica nella quale agisce — e nella quale si decide il destino della sua parola — è quella della comunicazione. Così il canto cerimoniale della poesia combatte coloro che in malafede viziano il dialogo sociale.

RÉQUIEM

IV

Sea este cordero a la norteña / alegre y abundante /
como los bares el viernes por la noche.
Siempre esté con nosotros, es decir, / en nuestro corazón, / pero también en nuestro calmo vientre.
Compasivo y sabroso sepa ser / en el lecho de muerte, / donde cesan la gula y la memoria.
Sea el cordero / símbolo y consuelo. Agnus Dei.
Sea eterno el cordero / con sus papas doradas partidas en mitad.
Mas no se tenga / por cosa de comer y digerir.
Sea solo un farol, una bengala / en medio de los fondos submarinos.
Algo en la mano para esa travesía / tan oscura y feroz como un mandril.

En *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

RÉQUIEM

IV

Che sia questo agnello alla nordica / Allegro ed abbondante / Come i bar di venerdì sera.
Che sempre sia con noi, si fa per dire, / Nel nostro cuore, / Come anche nel nostro calmo ventre.
Che sappia essere compassionevole e saporito / Nel letto di morte, / Dove cessano la gola e la memoria.
Che sia l'agnello / Simbolo e consolazione. Agnus Dei.
Che sia eterno l'agnello / Con le sue patate dorate divise a metà.
Che non si abbiano più / Cose da mangiare e digerire.
Che sia solo un faro, un bengala / Nel mezzo del fondo sottomarino.
Qualcosa nella mano per questa avventura / Così oscura e feroce come un mandrillo.

Ne *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

Un'altra città — Londra, dove il poeta scrive il suo libro — si presenta anche come scenario della voce e dell'esperienza, in poemi come «Karl Marx. Died 1883 aged 65» o «Kensington, primera crónica».

La fatica della prima avventura europea del poeta è il sostentamento esistenziale di *Como higuera en un campo de golf* (1974), il più voluminoso dei libri pubblicati da Cisneros e, senza dubbio, il più caustico di tutti (come «Cuatro boleros maroqueros» o «Dos sobre mi matrimonio uno») e il bilancio della vita da espatriato (come «Londres vuelto a visitar, arte poética 2» o «A dedo hasta Florencia») sono imprescindibili nella più sommaria delle antologie di Cisneros. Nonostante l'eccellenza formale il libro si trova davanti a una strada senza uscita: lo scenario invade il tutto, inclusa la poesia stessa.

Affinché l'avventura continuasse fu necessario il ritorno alla fede: il verbo rinasce — celebrativo e solidale, sereno e intimo — in *El libro de Dios y de los húngaros*. Poesia religiosa di alta legge, come quella dei sonetti alla Vergine, di José Lezama Lima, o quella di Telescopio en la noche oscura, di Ernesto Cardenal, è quella di *El libro de Dios y de los húngaros*. Lo è anche quella di *Un crucero a las islas Galápagos* (2005), uno dei libri più brillanti, immaginari e complessi del nostro tempo. Tra *El libro de Dios y de los húngaros* e *Un crucero a las islas Galápagos* si posiziona *Las inmensas preguntas celestes* (1992), la cui atmosfera di crisi e di inquietudine replica, nelle circostanze della guerra interna e della crisi economica che devastarono il Perù nel decennio 1980, al clima sobrio di *Como higuera en un campo de golf*.

In *Un crucero a las islas Galápagos*, la concentrazione in quadri drammatici o scene liriche definisce i poemi in prosa, il cui impeto porta ai confini della memoria, all'altro mondo. L'io poetico — raffigurato come un navigatore allo stesso tempo visionario e lucido — osserva con occhio da veggente, di modo che non

sia solo il formato del poema in prosa l'elemento che vincola a questo volume, attraverso le *Iluminazioni*, di Arthur Rimbaud. In tutte le sue destinazioni — quelle del lontano passato, l'attualità e l'oltretomba —, il testimone riconosce la paradossale presenza dell'ultraterreno: l'orizzonte della nostalgia o quello dell'anticipazione apocalittica orientano l'avventura. L'immaginazione poetica privilegia i litorali e i vasti spazi acquatici: il segno di *Un crucero a las islas Galápagos* non è la stasi, bensì è l'avventura.

Lo sguardo del viaggiatore sentimentale e credente affiora in *Un crucero a las islas Galápagos*, in vari tempi e diversi piani: è, dunque, multiple e panottico. Nel libro la memoria e la fantasia differenziano la persona poetica, ciò che in ultima analisi la definisce è il corpo. Come Jorge Eduardo Eielson o César Vallejo, per parlare di due figure chiave della modernità poetica nel Perù, Cisneros desidera che nella sua poesia il dramma umano sia un senso radicale, un dramma somatico. Il dolore e il piacere — il *pathos* e la passione amorosa — sono pulsioni ritrovate, ma della stessa natura: i misteri della carne sono problemi dello spirito. Nulla mostra ciò che precede in modo più tragico di come avviene con l'istante della morte, una e più volte scongiurato nelle pagine di *Un crucero a las islas Galápagos*.

Con un percorso della durata di mezzo secolo, la poesia di Antonio Cisneros si rivela come un'esplosione delle scale e delle trasformazioni di una coscienza creatrice e critica, che si mette immaginariamente in scena per, allo stesso tempo, interrogare i limiti dell'identità personale, le richieste della storia e le possibilità comunicative della parola lirica.

* La sua pubblicazione più recente è l'edizione e il prologo di *Antología poética*, di Antonio Cisneros, nella collezione Aula Atlántica del Fondo de Cultura Económica (México D. F., 2012). È autore di vari libri di saggistica e narrativa. È cattedratico nell'Università del Colorado, Stati Uniti d'America.



Con sua moglie Nora Luna, 1984.

Foto: Jorge Deustua

Ultime pubblicazioni e omaggio postumo

Antonio Cisneros riuscì a supervisionare la riedizione dei suoi libri *Como higuera en un campo de golf* (Barcelona, Kriller71, 2012), *Propios como ajenos* (México D. F.: UNAM, 2012) e *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (Lima: Peisa, 2012). Si occupò anche della riedizione di *Antología poética* (México D. F., FCE), con edizione e prologo a cura di Peter Elmore, che venne presentato postumo dall'Ambasciata del Messico nel Municipio di Miraflores. Il Ministero degli Affari Esteri del Perù ha reso omaggio al poeta organizzando un'esposizione sulla sua opera nel Centro Culturale Inca Garcilaso, che egli stesso diresse dal 2005 alla data della sua morte. La Biblioteca Nazionale del Perù gli ha dedicato un numero speciale della rivista *Libros & Artes*.

TEODORO NÚÑEZ URETA:

Nel 2012 si è celebrato il centenario della nascita di Teodoro Núñez Ureta, uno dei più importanti artisti della scuola di Arequipa. Mario Vargas Llosa di Arequipa hanno realizzato



UN RITRATTO DEL PAESE

la costumbrista del Perù. La galleria Pancho Fierro della Municipalità di Lima, il Museo de la Nación e la Biblioteca mostre e retrospettive della sua eccezionale opera.

Teodoro Núñez Ureta (Arequipa, 1912-Lima, 1988) è stato uno dei più versatili artisti contemporanei. Con una costante abilità ha dominato tecniche pittoriche differenti - l'acquarello, la pittura a olio, il pastello, il disegno, l'affresco murale - trasmettendo attraverso di loro le sue straordinarie doti di colorista, disegnatore e perspicace scrutatore dell'anima del suo popolo, intravista attraverso le sfaccettate forme della realtà. La sua vitale avventura nell'arte è stata un permanente incontro con le radici semplici e luminose dell'ambiente sociale della sua infanzia, adolescenza e gioventù: l'Arequipa della prima metà del secolo XX, che conservava allora un vincolo stretto tra l'universo rurale della sua bellissima campagna e l'atmosfera quotidiana ancora placida di quell'urbe che nel 1950, anno in cui si trasferisce a Lima, non registrava più di duecentomila abitanti. Atmosfera percorsa ogni tanto da convulsioni cittadine, che dal secolo XIX ebbero una gravitazione decisiva negli avvenimenti politici e sociali del Paese. Precisamente, il precoce impegno di Núñez Ureta con le correnti rinnovatrici della sua regione gli costò l'esilio in Cile, dove rimase dal 1932 al 1933. Non vi è dubbio che l'acuta osservazione dei contadini e della gente umile della sua terra, l'ironico sguardo indagatore delle labirintiche penombre dei corridoi e delle antisale delle udienze giudiziarie, l'esperienza di vedere con occhi canzonatori i politicizzanti, venditori d'illusioni, insieme alle sue letture universitarie, ai suoi viaggi e alla sua indole denunciatrice e ribelle, nutrono il suo pennello per dipingere, come lui stesso afferma, «senza patriottarde, senza declamazioni, senza occhiali da turista: al Paese con la sua gente, il suo paesaggio, la sua speranza, la sua grandezza».

Estratto dal prologo di *Teodoro Núñez Ureta: pintura mural*, di Luis Enrique Tord, Lima, Fondo Editorial del Banco Industrial del Perú, 1989.

LEYENDAS:

1. *Paisaje iqueño* [Paesaggio di Ica], 1957. Fotografia di Daniel Giannoni. Per gentile concessione della Municipalità di Lima.
2. *Autorretrato* [Autoritratto], 1982. Fotografia di Daniel Giannoni. Per gentile concessione della Municipalità di Lima.
3. *La ciudad de Arequipa* [La città di Arequipa]. Affresco murale. 1950. Situato nell'antico albergo dei turisti di Arequipa. Per gentile concessione del Fondo Editorial del Congreso de la República.

2



LA CUCINA AYMARA

La cucina sud-andina del Perù possiede, tra le sue fonti di ispirazione, l'antica tradizione del popolo aymara. Un recente libro dell'antropologo Hernán Cornejo cerca le sue radici nell'edizione bilingue aymara-spagnolo, pubblicata dal Fondo Editoriale dell'Universidad San Martín de Porres.

La cucina aymara è una delle cucine etniche più importanti del Sudamerica, un patrimonio culturale vivo, con sofisticate tecniche di cottura, regole culinarie, forte simbolismo che può far intravedere gerarchie, prestigio sociale e risaltare antichi e nuovi ruoli sociali, organizzando ed omogeneizzando gli uomini in grandi cibi cerimoniali. Amministra criteri funzionali, può mobilitare i sensi intenzionalmente, plasmare la condotta, equilibrare i comportamenti, attivare il funzionamento degli organi del corpo [...].

È una cucina con una storia, nella quale si possono ancora riconoscere le vestigia e gli stili culinari degli antichi *pucaras*, *tiahuanacos*, *puquinas*, *uros*, *lupacas*, *chiriguano*s y *pacajes*, profondamente radicati nel sentimento del popolo. Le sue pentole di creta, le pietre per macinare, i mortai, macinini e calici cerimoniali testimoniano il tempo. Dai primi uomini che arrivarono nell'altipiano, fino ai nostri giorni gli aymara hanno costruito una cucina con un ricettario di sorprendenti sapori e tecniche di preparazione che possono facilmente essere utilizzate nel mondo moderno.

In Perù, specialmente nei Dipartimenti di Puno, Tacna, Moquegua e Arequipa, possono essere distinti stili culinari altamente differenziati per i sapori, gli stili e l'estetica. Questo libro permette di recuperare la simbologia e le ricette della cucina aymara del Perù e, in particolare, le tecniche di sofisticata cottura, misure ed eccessi nel condimento, preparazioni virtuose, tegole gastronomiche sofisticate e forme occulte di modernità, tolleranza e assimilazione con la cucina cosmopolita.

La cucina aymara di Puno

È una cucina caratterizzata dalla semplicità e dalla conservazione del sapore naturale degli alimenti. Non si complica con un eccesso di spezie o frittiture. La cucina aymara di Puno si contraddistingue per saper controllare al massimo i tempi di cottura, affinché i piatti non risultino eccessivamente cotti o perdano il sapore originale dei suoi ingredienti. Queste guerriere del sapore si caratterizzano per la preparazione di maestosi brodi e stufati delicati, con sapori estremi. Si distinguono, inoltre, per essere esperte dei cibi cerimoniali e del calcolo preciso per l'alimentazione di grandi moltitudini.

A Puno gli aymara vivono nei villaggi di Tilali, Conima, Moho, Rosaspata, Vilquechico, Huancané, Juliaca, Puno, Ilave, El Collao, Chucuito, Yunguyo e Sandia. I piatti che maggiormente vengono preparati in questi villaggi sono i brodi a base di pesce del lago Titicaca, come il *carachi* (pesce originario del lago), e gli indimenticabili e succulenti brodi di testa d'agnello, che alimentano tutto il villaggio nei giorni di festa



Foto: Jean-Louis Conterre

e nelle fiere. Sono altresì importanti gli stufati magistrali e venerati come il huaicani, matasca, thimpo, picante e il leggendario *olluquito* con *charqui*. A loro si devono aggiungere i superbi piatti della festa come il maialetto al forno, varietà di carne alla brace e irriverenti *rocotos relenos* con molta vitalità e armonia.

La cucina aymara di Tacna

È una cucina che ha saputo conservare molto dell'essenza della tradizionale gastronomia aymara, grazie alla vicinanza con i villaggi di Puno. La caratteristica principale di questa zona aymara è la preponderanza di piatti a base di frittiture. Le cuoche aymara di Tacna non dimostrano alcuna timidezza al momento di condire le loro preparazioni, giacché si appellano a sistemi sofisticati di cottura e frittura. La loro abilità sta nell'ottenere preparazioni virtuose piene di combinazioni in carni e *chuños*.

A Tacna gli aymara vivono nei villaggi di Tarata, Ticaco, Sitajara, Susapaya, Chucatami, Turacachi, Estique-Pampa, Chucatami, Ticaco, Candarave, Curibaya, Quilahuani, Huanuara, Cairani, Ilabaya, Camilaca, Calana, e negli insediamenti umani nell'Alto de la Alianza y Nueva Esperanza. I piatti che risaltano e si distinguono per il marchio aymara sono la frittura di alpaca, il maialetto al forno e i superbi brodi di montone.

La cucina aymara di Moquegua

L'immaginazione e il sapore caratterizzano la cucina aymara di Moquegua. In essa predominano le carni, il mais e la patata, una trilogia di sapori che permettono di preparare

piatti dai sapori forti e consistenti. A Moquegua gli aymara vivono nei villaggi di Carumas, Cuchumbaya, San Cristóbal, Samegua, Sorata, Calacoa e Iscoña. I piatti che si fanno notare sono l'arrosto di alpaca e il *kanka* di lama. Inoltre, nei villaggi di Carumas si sono specializzati nella permanente commercializzazione di frutta secca di pesca, melacotogna e formaggi.

La cucina aymara di Arequipa, valle del Colca

La cucina aymara della città di Arequipa sta lentamente sparendo. La presenza aymara in questa città è quasi estinta, rimangono solamente una gran quantità di toponimie e strade con nomi aymara. Infatti molti dei suoi piatti come il brodo di *chuño negro*, il brodo bianco, il *chairo*, le *chaquetripas*, eccetera, hanno subito un lento processo di "meticciato" ed hanno assimilato la grande cucina *arequipeña*. È necessario comunque sottolineare che negli ultimi decenni migliaia di migranti aymara hanno nuovamente popolato in massa gli insediamenti umani di Ciudad Principal, Cerro Colorado, Ciudad Blanca, Israel, Miguel Grau e Hunter.

D'altro canto, un importante gruppo di parlanti aymara vive nella valle del Colca, in particolare a Caylloma, Tisco, Sibayo, Callalli, Tuti, Canacota, Chivay, Achoma e Maca. Questi aymara convivono con un mercato emergente di esportazione delle lane di camelidi e con il turi-



Foto: Juanjo Calvo

simo. Nonostante tutto ciò, gli ultimi aymara *collaguas* della valle del Colca mantengono i loro costumi e le loro celebrazioni, alcuni riti dedicati alla raccolta e feste, con una forte caratterizzazione aymara, come la danza del Q'amili, Wit'iti o Wifala, Tuku-tusuy, carnevali, Fiesta de las Cruces, posa del tetto delle case, Jenq'aña y Ognissanti. I piatti principali dei *collaguas* della valle del Colca sono le legendarie zuppe di mais e orzo, gli arrostiti e le frittiture di alpaca e lama, le *humitas*, *mazamoras* de *chuño* o farina di mais, viscere ripiene di sangue, o *jolques de hígado*.

Frammenti da *La cocina aymara. Aymarana phayañapa*, di Hernán Cornejo, Lima, Fondo Editoriale dell'Universidad de San Martín de Porres, 2012. Ver www.usmp.edu.pe/fondoeitorial.

RICETTE

CALDO DE PAPANZA

INGREDIENTI | 4 porzioni
 300 grammi di *olluco* tagliato in lungo
 250 grammi di carne di *chalonga*, sciacquarla 15 minuti prima della preparazione
 4 patate sbucciate e divise in 2
 1 carota tagliata in lungo
 ½ tazza di fave verdi
 1 cipolla tagliata a quadratini
 3 cucchiaini di aglio macinato
 1 rametto di prezzemolo
 2 cucchiaini di olio
 Sale e pepe a piacere
 2 litri di acqua



PREPARAZIONE

In una pentola preparare il soffritto con olio, cipolla, pepe, comino e *chalonga*. Lasciar cuocere aggiungendo dell'acqua. Cuocere fino al punto giusto la carne ed aggiungere le verdure e l'*olluco*. Far cuocere per 10 minuti e aggiungere le patate, perfezionando eventualmente la salatura. Servire e adornare con il prezzemolo.

TUNTA RIPIENA DI FORMAGGIO

INGREDIENTI | 5 porzioni
 20 *chuños* bianchi o *tuntas*, lasciati a mollo dalla notte precedente
 200 grammi di formaggio preferibilmente di paria
 1 tazza di latte condensato
 50 grammi di burro
 ½ cucchiaino di anice
 1 punta di cipolla verde
 1 rametto di *muña*
 2 cucchiaini di olio
 Sale a piacere
 2 litri di acqua fino ad coprire completamente i *chuños*

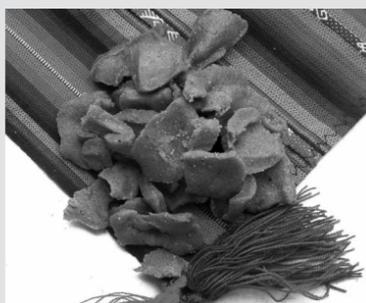


PREPARAZIONE

La notte precedente lavare e lasciare a mollo i *chuños* bianchi o *tuntas* in un recipiente senza coperchio. Un'ora dopo far scorrere l'acqua e tappare il recipiente. In una grande pentola di creta cuocere i *chinos* e la cipolla verde salando a piacere. Attendere 20 minuti e far scolare l'acqua, aggiungere l'olio, attendere da 8 a 10 minuti e togliere la pentola dal fuoco. Togliere il coperchio della pentola per qualche minuto e dopo versarne il contenuto in un altro recipiente. Tagliare nella metà i *chuños*, ungerli con il burro e con un dado di formaggio, facendo riposare per qualche minuto. In una grande pentola deporre con molta attenzione i *chuños* ripieni aggiungendo latte, burro, anice e sale a piacere. Ricoprire con sottili lamine di formaggio e cuocere a fuoco basso per 10-15 minuti, fino a che il formaggio si scioglie insieme uniformemente nel latte.

KISPIÑA

INGREDIENTI
 1 kilo di farina di *quinua* (previamente tostata e macinata nel mortaio)
 250 grammi di *catawi* (misto di calce ed acqua)
 Sale a piacere
 3 tazze di acqua fredda



PREPARAZIONE

Fare una pasta di farina di *quinua* con *catawi* e un po' d'acqua. Mischiare fino ad ottenere una massa quasi giallognola, poi ungerle le proprie mani con un po' di olio e con la massa formare un filo spesso, che possa essere facilmente tagliato in piccole porzioni e plasmato con la pressione delle quattro dita, fino ad ottenere la forma di piccoli biscotti. Attendere alcuni minuti. In una pentola di creta introdurre una base che impedisca il contatto dell'acqua con la massa, l'ingegnosa della donna aymara consiste nell'introdurre dei legnetti o bastoncini, e una copertura di paglia o *uchu* andino. Cuocere al vapore i *kispinos* per 10-12 minuti. Voltarli fino ad ottenere una cottura appropriata. Togliere dalla pentola ed avvolgere i *kispinos* in un tovagliolo fino a che si raffreddino.

ARROSTO DI LAMA

INGREDIENTI | 4 porzioni
 8 porzioni di carne di lama
 ½ tazza di *aji panca* macinato
 1 cucchiaino di comino
 1 cucchiaino di pepe
 1 cucchiaino di *huacatay*
 Sale a piacere
 ½ tazza di olio



GUARNIZIONE

8 patate sbucciate unte con *aji panca* e olio
 8 *chuños* neri bolliti

PREPARAZIONE

La notte precedente far marinare la carne di lama con sale ed acqua. Il giorno seguente preparare in una tazzina il condimento con *aji panca*, aglio, pepe, comino e sale. In seguito ungerle con il condimento la carne, alla quale a volte sarà necessario fare dei piccoli tagli affinché la marinatura sia omogenea. Mettere la carne in una pirofila ungerle le patate con *aji panca*. Cuocere a forno per 20 minuti, voltare la carne ed attendere il raggiungimento della cottura perfetta. Servire con *chuño* bollito e patate

KUSA DE CHUÑO

INGREDIENTI | 42 - 45 bicchieri circa
 1 kilo di farina di *tunta* precedentemente sciacquata, tostata e macinata nel mortaio
 2 bastoncini di cannella
 8 chiodi di garofano
 2 palle di *chancaca*
 10 litri di acqua



PREPARAZIONE

La *tunta* deve essere sciacquata il giorno precedente, e al mattino seguente va scolata tutta l'acqua. In seguito va tritata nel mortaio con molta attenzione e va conservata. In una padella tostare leggermente la *tunta* preservandola dalle intemperie. Questo processo ha lo scopo di attivare i succhi naturali e secernere l'amido necessario al momento della cottura. Di seguito cucinare in una grande pentola per un'ora circa la *tunta* con acqua, *chancaca*, cannella e chiodi di garofano. Lasciar raffreddare cambiando di recipiente. Sarà necessario separare la farina di *tunta* e il liquido con un panno sottile. Servire aggiungendo lo zucchero in bicchieri. Si può anche adornare con polvere di cannella macinata.

ARROSTO DI ALPACA

INGREDIENTI | 4 porzioni
 4 porzioni di carne
 5 cucchiaini di *aji panca* macinato
 4 cucchiaini di aglio
 1 tazza di birra nera
 Sale, comino e pepe a piacere



GUARNIZIONE

8 *chuños* neri bolliti

8 patate sbucciate bollite

Llahua (salsa preparata di *aji amarillo panca*, cipolla, olio e aglio)

Insalata di lattuga, cipolla, pomodoro y salsa marinata di limone, comino, pepe e sale

PREPARAZIONE

Il giorno precedente preparare in un recipiente o un piatto fondo una salsa marinata o un succo condito con *aji*, comino, sale, aglio e birra. Ungere poi la carne e coprirle con un tovagliolo sottile e lasciar riposare per 12 ore circa. Il giorno seguente scaldare dell'olio in una padella e friggere la carne. Servire con 2 patate bollite, 2 *chuños* e insalata di *llahua*.

IL VALS E LA CANCIÓN CRIOLLA

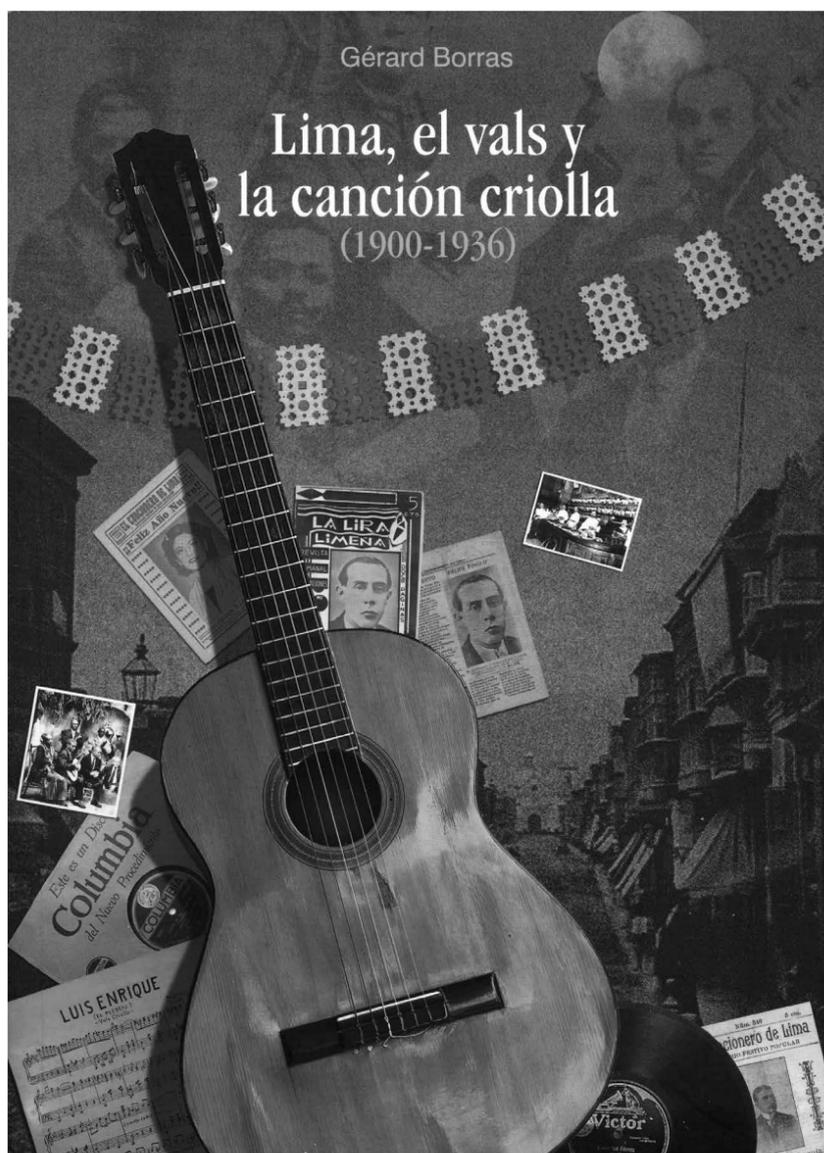
Gérard Borrás*

Il *vals criollo* peruviano è ancora associato ai celebri compositori e artisti che gli diedero fama internazionale verso la metà del secolo XX. L'autore di *El vals y la canción criolla* (1900-1936) propone una nuova lettura di quell'epoca, mettendo in evidenza lo stretto legame tra il vals e gli abitanti di Lima.

Il 18 ottobre del 1944 il presidente della Repubblica, Manuel Prado, stabilì che il 31 ottobre di ogni anno sarebbe stato in futuro festeggiato come il Giorno della Canzone *Criolla*. In quella data specifica si doveva rendere particolare omaggio alla musica "popolare"¹, essenzialmente suonata e ascoltata fino ad allora nei settori modesti della capitale. Con quest'atto ufficiale, e senz'altro molto politico nel contesto dell'epoca, veniva consacrata un'espressione culturale che fino a quel momento non aveva avuto null'altro che rapporti piuttosto lontani e molto distesi con i saloni dorati della Repubblica. Questo riconoscimento gli permetteva di passare, secondo l'espressione di Llorens Amico, «dal vicolo al palazzo» (1983: 62) e dimostrava, se fosse stato necessario, che le canzoni erano un po' meno frivole e senza importanza di quanto qualcuno affermava.

Questa produzione musicale e culturale diffusa, suonata e ascoltata a Lima dal 1900 al 1936 è l'oggetto del nostro studio. In seno a questo gruppo di *musica criolla* dai vaghi contorni, si è consolidato, progressivamente dalla fine del secolo XIX, un genere, che come in altri luoghi ha fatto il tango, il son, la samba e la maxixa. All'inizio è conosciuto come *vals limeño*², prima di diventare gradualmente il *vals criollo*, termine che lo identifica con il *criollismo*, vera arte del vivere –secondo alcuni– tipicamente limeña. Questo è ciò che verrà privilegiato nel nostro studio, avendo cura, nel contempo, di non isolarlo totalmente dagli altri generi insieme ai quali compone un modo sonoro ed estetico particolare.

L'unzione ufficiale del presidente Prado fu accompagnata negli anni che seguirono da una produzione abbondante e di qualità. «La Generazione dei 50 è l'epoca apice della nostra canzone popolare costeña» scrive uno degli osservatori meglio informati del tempo (Manuel Zanuttelli 1999:99). Si assiste allora a uno slittamento a dir poco interessante. La canzone *criolla* assume in quel momento una funzione sociale indubbiamente nuova. Le mutazioni occasionate dalle migrazioni stimoleranno l'antico mito dell'«Arcadia coloniale» e il recupero del vigore del *criollismo* come valore che possa servire alla difesa contro l'inquietante vitalità degli andini che arrivano nella capitale. Il vals, più che i suoi affini della canzone *criolla*, sarà uno degli strumenti di questo tentativo di riscrittura della realtà. In precedenza espressione prediletta dei settori più marginalizzati, la «gente di mezzo pelo» della società urbana, adesso passa ad essere, nelle composizioni di Chabuca Granda ed altri, l'espressione idealizzata di un passato storico meraviglioso nel quale tutto era «lusso, calma e voluttuosità»³, prima che arrivassero



Copertina di *Lima, el vals y la canción criolla* (1900-1936).

gli andini, bisognerebbe aggiungere. Questa produzione solidamente sostenuta dalla produzione discografica, la radio e, dopo, la televisione, produrrà una vera cortina di fumo che non permetterà di distinguere nient'altro che scarse melodie antiche dell'epoca delle origini, che non si scontrano con le rappresentazioni accettabili.

Questo ritorno insistente ad un passato idealizzato ha dato origine in gran parte alla scrittura di *Lima, la horrible* [Lima, l'orribile], sorprendente opuscolo incendiario nel quale Sebastián Salazar Bondy (2002 [1964]) smaschera le finzioni e le rappresentazioni ingannevoli del *criollismo*⁴. Salazar Bondy, dopo González Prada e la sua prosa virulenta, dopo il «voto contro» di Mariátegui⁵, denuncia questa favola che tenta di costruire un'immagine idilliaca della «Città dei Re». Per Salazar Bondy, il problema principale nasce dal rapporto che gli abitanti di Lima hanno con la memoria o più precisamente, con la storia. Sembrano soddisfarsi più gustosamente con i contorni piuttosto vaghi del mito, «la smarrita nostalgia»⁶, che con la «realtà-realtà» per riprendere l'espressione tanto apprezzata da José María Arguedas⁷. Questo rapporto

sfasato tra una memoria amnesica o ideologicamente ricostruita e una storia semplicemente più vicina ai fatti è quella che ha guidato in buona parte la redazione dell'opera qui presentata. L'epigrafe che cita Jacques Le Goff e indirettamente Pierre Nora riprende qui tutto il suo significato.

In quest'impresa ambiziosa, la canzone poteva svolgere un ruolo essenziale senza mai perdere di vista il rapporto particolare che mantengono le musiche e le canzoni con la memoria o le memorie. Poche espressioni umane – eccetto forse la sua vicina, la poesia – hanno questa capacità di assumere le rappresentazioni delle emozioni e di trasmetterle attraverso gli anni. Di certo, sappiamo bene che non si tratta ormai totalmente della «stessa» canzone. È ovvio che «*Jan Petit qui danse*», ancora familiare agli orecchi di molti abitanti del sud della Francia, non ha completamente lo stesso senso che poteva avere secoli prima⁸. A seconda delle epoche, i ricettori se le appropriano e danno loro spesso nuovi significati, ma l'oggetto è qui e perdura. Il vals criollo non è un'eccezione. A più di un secolo di distanza, canzoni come «*La Palizada*», «*El guardián*», «*Tus ojitos*», ecc.,

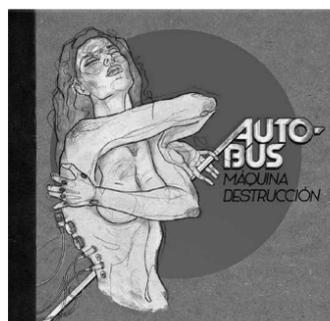
formano parte della memoria collettiva di Lima e del suo patrimonio nazionale. Ma questo è il problema. Se la musica è il supporto della memoria, elemento di memoria, il suo vincolo permanente e intimo con il mondo che la fa nascere e le conferisce senso, la trasforma in un oggetto culturale estremamente fugace. Certo che a Lima esiste un sorprendente sfasamento tra quello che «questi gruppi hanno fatto in passato», riprendendo l'espressione di Pierre Nora e il passato stesso. Per diversi motivi, ciò che la memoria collettiva peruviana ha conservato di questa epoca «matrice» del vals e della canzone *criolla* è una memoria tronca, per non dire amputata, e vi ha sostituito rappresentazioni che hanno poco o niente a che vedere con quello che è stato nella realtà. Questa parte dimenticata è ciò che abbiamo voluto ritrovare e analizzare, come prima tappa verso una comprensione globale delle evoluzioni socioculturali del *vals criollo*.

Le due date che delimitano il periodo analizzato in quest'opera racchiudono uno spazio che non è omogeneo dal punto di vista delle produzioni e degli ascolti musicali. Il 1900 è, di fatto, una data «pratica», ma è anche il momento in cui vari indizi mostrano che il *vals limeño* emerge e inizia a costruire le proprie caratteristiche coreografiche e melodiche. Per questo motivo l'abbiamo scelta. Trentasei anni più tardi muore Felipe Pinglo. La sua sparizione è un'altra data simbolo che abbiamo scelto nonostante i problemi che solleva. Di fatti, molte cose cambiarono dall'epoca in cui l'unico modo di ascoltare e di fare musica implicava la presenza simultanea dei musicisti e degli ascoltatori. Gli anni Venti segnarono una rottura con la prima ondata di diffusione massiva dei dischi. Il 1927 assiste all'arrivo del cinema parlato e musicato. Dal 1930 al 1936, la radio estende le sue reti e la sua influenza, il disco e i dispositivi di lettura come i gramofoni diventano oggetti comuni.

Il «vedettariato» si è consolidato nel mondo della musica popolare e si può parlare di una vera industria dello spettacolo in questo campo. A questo si aggiunge l'evoluzione dei gusti musicali che produce conseguenze immediate sul modo di comporre musica. Avremmo potuto ridurre il periodo per renderlo più coerente, avremmo però perso molto. Dapprima perché la differenza genera qualcosa di buono: i due periodi producono espressioni diverse e si colgono meglio le loro caratteristiche specifiche grazie anche al loro confronto. In seguito, avendo una prospettiva più ridotta, perderemo l'opportunità di vedere i nessi sorprendenti tra la canzone e un contesto sociopolitico estremamente ricco: gli undici anni che arrivano alla loro fine, la crisi con il Cile per Tacna e Arica, con la Colombia per

SUONI DEL PERÙ

MÁQUINA DESTRUCCIÓN
[MACCHINA DISTRUZIONE]
AUTOBÚS
(INDEPENDIENTE, 2012)



Autobús, una band con diversi anni nella scena indie limegna che ha raggiunto grande notorietà aprendo i concerti delle band internazionali The Killers e Franz Ferdinand, presenta il suo secondo album, dal titolo *Máquina destrucción*, disponibile integralmente all'indirizzo <http://autobusmusic.bandcamp.com>. I momenti più alti del disco si trovano nei terreni della produzione, registrazione ed esecuzione, che plasmano il savoir faire di una band che conosce il suo mestiere e che domina le convenzioni dello stile, giacché l'indie è un genere che da tempo ha smesso di definirsi attraverso la sua distribuzione per farlo per mezzo dei propri

standard estetico-musicali. *Máquina destrucción* rimanda direttamente agli Smashing Pumpkins di *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, con qualche sottile sfumatura dance, più vicina ai primi The Killers; il tutto immerso in un'estetica con venature retro e artsy (che si estende all'arte concettuale dell'album e ai video) molto di moda ai giorni nostri e che più di uno etichetterà come *hipster*.

Leticia, la nascita dell'APRA, l'ascesa al potere di Sanchez Cerro..., la presenza di altri attori, di altri testimoni come *La Lira Limeña*, che inizia a pubblicare nel 1929.

All'inizio avevamo soltanto un'idea approssimativa della memoria persa, ed eravamo lontani dal sospettare ciò che avremmo trovato. Per raggiungerlo abbiamo privilegiato un procedimento che, in molti aspetti, è stato una vera prova tra l'indagine del detective e il percorso del combattente. Non potevamo ovviamente essere soddisfatti con le rappresentazioni indotte da questa memoria collettiva, volontariamente o no castrante, fino ad arrivare nel luogo, come fa l'antropologo sul campo, alla ricerca di tracce e indizi che ricostruiscono un'immagine sonora, visiva, sensibile, di ciò che può essere stato il *vals criollo*, la canzone *criolla* di quell'epoca. Si cercava di trovare la maggior quantità possibile di «tracce» che permettessero di conoscere meglio l'obbiettivo in sé, di privilegiare la sua «materialità oggettiva», proteggendoci da un'analisi che farebbe della lettura del testo della canzone l'unica via possibile di studio. Anche quando i metodi di analisi letteraria sono stati estremamente utili, la ricostituzione della memoria del *vals criollo* o di una parte di esso, implicava un procedimento che puntasse a una molteplicità di supporti. Seguendo il procedimento suggerito da Roger Chartier, abbiamo assegnato un luogo essenziale agli oggetti: dischi, partiture, cataloghi di editori, canzonieri, riviste, diari, ecc. Molti elementi che, come il filo di Arianna, rendevano possibile ritrovare i segni delle numerose canzoni e di musiche oggi totalmente dimenticate e che, comunque sia, rischiaravano in modo straordinario la vita, gli usi, le rappresentazioni dei musicisti e degli ascoltatori nel contesto della propria società. La nostra prima intenzione è stata quella di assegnare ampio spazio agli «oggetti trovati». Anche se appesantiscono il testo, non abbiamo esitato a mostrarli nell'introduzione d'immagini e rappresentazioni giacché nella loro materialità vi è tutta una rete di significati che desideravamo fossero

apprezzati dal lettore con piena sensibilità. Alla fine del volume abbiamo raggruppato una selezione di testi sui quali abbiamo lavorato. Il lettore qui troverà un insieme importante di informazioni estratte da supporti molti difficili da trovare: i dischi e i canzonieri. A partire da questo *corpus* si può affiancare la lettura e, se lo si desidera, proseguire il lavoro iniziato in questo breve studio.

Tutto ciò si organizza attorno a tre grandi movimenti, fermo restando ciascuno di essi in debito con alcuni procedimenti. Il primo capitolo deve molto all'etnomusicologia, disciplina che, in molti aspetti, è stata pioniera nel proporre di gettare uno sguardo (e un orecchio) attento alle complesse relazioni tra l'universo musicale e quello sociale. Nel plasmarlo mi è venuta spesso in mente la celebre frase di Mantle Hood (1963): «Lo studio della musica in se stessa e nel contesto della sua società». Questa frase segna senz'altro tutto il nostro lavoro, ma abbiamo voluto abbozzare nel primo movimento un contesto sociale nel quale apparivano gli attori, i creatori, le reti di diffusione e, allo stesso tempo, assegnare un luogo significativo al primo termine dell'equazione: il *vals* in se stesso. Consacrarsi al massimo agli elementi formali che lo fabbricavano per comprendere meglio in seguito le sue funzioni in seno alla società peruviana degli inizi del secolo.

Nel secondo capitolo sono state privilegiate le rappresentazioni. Quante volte abbiamo sentito che la musica era il «riflesso», l'immagine della società nella quale è creata? Alain Darré lo esprime con molta chiarezza:

«in un effetto a specchio permanente la musica riflette lo spazio sociale che a sua volta la riveste infondendole nuovi significati» (1966:13).

Abbiamo provato a selezionare in questa parte un certo numero di tematiche rappresentative dei grandi argomenti che ispiravano i parolieri e i compositori della canzone *criolla*. Dopo aver evidenziato, nella prima parte dello studio, la sorprendente capacità della canzone per esprimere i fatti, trasmetterli e divulgarli, la vediamo all'opera da diverse angolatu-

NATURALEZA LUMINOSA
[NATURA LUMINOSA]
LOS ÚLTIMOS INCAS [GLI ULTIMI INCA]
(INDEPENDIENTE, 2012)



Il dinamismo e la tecnica del rock progressivo, uniti al virtuosismo del jazz, del ritmo irrequieto del funk e di tutta l'identità, misticismo e forza che permea gli strumenti tradizionali peruviani, fanno della musica di Los Últimos Incas (LUI) un'esperienza nella quale l'eclettico diventa il filo che dona unità al tessuto. Un aspetto interessante di questo gruppo è il loro spasmo per la ricerca. In questo senso, i suoni peruviani non si limitano soltanto a charangos, quenás e zampoñas, ma ricostruiscono strumenti e tecniche utilizzate dai popoli precolombiani. *Naturaleza luminosa*, quarto lavoro della band, è un album che ostenta una coerenza e un'unità degne di un disco concettuale, ma che si deve più agli aspetti musicali che a

quelli tematici. Al di fuori di questo, le parole delle canzoni rivendicano artisti del pensiero andino e possiamo trovare gioielli come «Llanto de la Pachamama», piena di poesia e di denuncia contro il danno ecologico. Una cornice musicale imponente, un lavoro di voci impeccabile e un suono che non ha niente da invidiare ai lavori prodotti da grandi case discografiche, fanno di *Naturaleza luminosa* un album imprescindibile. (Óscar Soto Guzmán)

re. Siamo lontani dalla descrizione esaustiva del tema e certamente altri argomenti come gli sport, e il calcio in particolare, avrebbero potuto arricchire il *corpus* presentato finora.

Il terzo capitolo in sé non è molto diverso, in realtà, da quello che lo precede. Mostra come la canzone «dice», commenta, parla delle crisi sociali, della politica, dei conflitti con i vicini del nord e del sud. È inoltre il riflesso, l'immagine di queste situazioni. Nel consacrare qui una parte specifica ai rapporti tra «musica e politica», la nostra intenzione era invece quella di superare l'idea secondo la quale la musica, la canzone e la danza sarebbero semplicemente lo specchio di ciò che accadde in una società. Questa lettura, questa percezione degli oggetti sonori li priverebbe del diritto di esistere in se stessi, sarebbero il «riflesso di», «l'immagine di». Infine, la loro funzione non sarebbe null'altro che quella di essere docili servitori dei messaggi che devono essere trasmessi. In questo senso, la canzone che dice di essere il riflesso di una situazione sarebbe molto più «informativa» che «performativa». Certo che, questo capitolo ci aiuta a dimostrare il contrario. In fondo alla crisi e ai conflitti, la canzone diventa «un attore della storia» per riprendere la bellissima espressione di Jean Quenart (1999). Siamo quindi lontani dalle scintille romantiche o dagli amori macabri – per non dire necrofilie – che alcuni vals si compiacciono di mettere in scena.

Introduzione di *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Gérard Borrás. Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología della Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. 503 pp. www.ifeanet.org/www.pucp.edu.pe/ide

È professore di studi latinoamericani nell'Università di Rennes 2, membro del Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO) del Centro Nazionale della Ricerca Scientifica. Dedicò le sue ricerche alle relazioni tra musiche popolari e società in America Latina e in particolare nel Perù. È coautore insieme a Fred Rohner del disco *Montes y Manrique. Cien años de música peruana 1911-2011*.

¹ Non vi è termine di più complessa definizione che quello di «popolare», soprattutto se applicato alla cultura. In un lodevole lavoro di chiarificazione Denis Constant Martin fa la seguente osservazione: «La categoria popolare non è, in genere, né precisa né discriminante e, quando qualifica la cultura, suggerisce un insieme vago le cui capacità analitiche ed euristiche sono, quantomeno, poco evidenti» (Martin 2000: 169-183). Nel campo musicale, la massificazione della diffusione ha reso ancora più evidente il lato inoperante delle

frontiere che alcuni hanno voluto tracciare. La musica erudita di Sostakovic, diffusa ripetutamente negli spot pubblicitari e canticchiata nelle strade non è «popolare» tanto come lo è l'ultima hit alla moda, ascoltata anche dall'élite politica o culturale? Nel nostro studio «musica popolare» si rimanda a una musica suonata e ascoltata essenzialmente nei settori modesti della capitale peruviana, senza pregiudicare gli elementi estetici che la compongono.

² Nel nostro studio conserveremo il termine di «vals» così come viene utilizzato a Lima. Lo abbiamo preferito a «valzer», altro termine limegno che però mantiene la confusione con il valzer europeo, e a «valsecito», diminutivo ambiguo.

³ «Lo sviluppo della diffusione radiofonica e televisiva a partire dagli anni Cinquanta modifica gradualmente il carattere della produzione e della diffusione del vals, ampliando il suo spettro sociale. Le classi medie e altre riconsiderano allora il loro tradizionale disprezzo; anzi, lo assumono come proprio, identificandolo con un'immagine feticista di ciò che è limegno e che sopravvive ai giorni nostri. Da qui la sua ufficializzazione, il suo collegamento con una Lima signorile inesistente e la sua affermazione nel nero come contrappeso alla crescente presenza culturale andina nella città». (Pilar Núñez Carvallo 1991: 101. Cfr. Christian Giudicelli 2000: 93-104).

⁴ «Salazar Bondy diventa in Lima, la horrible un critico incorruttibile dell'Arcadia, un Perseo che guarda faccia a faccia la Medusa, un uccello rapace che non accetta la leggenda colonista come eredità né i fantasmi che la popolano come antenati venerabili...» (Trevisinos e altri, 2002: 17).

⁵ Ultima frase di Lima, la horrible (Salazar Bondy 2002 [1964]: 132).

⁶ Titolo del primo capitolo dell'opera di Salazar Bondy. L'espressione è di Raúl Porras Barrenechea.

⁷ Cfr. *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*. Lima, Casa de la Cultura, 1969.

⁸ Trattasi di un'antica canzone che narra in maniera indiretta i supplizi che erano inflitti ai condannati.

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@rree.gob.pe

Web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

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

Traduzione:



Stampa:

Editoria Diskcopy S. A. C.

CAHUACHI

LA CAPITALE TEOCRATICA NASCA

Federico Kauffmann Doig*

Il Progetto Nasca ha rivelato, con il finanziamento della cooperazione scientifica e archeologica italiana, nuovi ritrovamenti delle millenarie popolazioni che si sono succedute nelle valli di Nasca e Cahuachi, considerata la capitale teocratica.

Nel 1982 l'archeologo e architetto italiano Giuseppe Orefici si apprestava a ricercare le diverse testimonianze del remoto passato, presenti nella conca del fiume Grande di Nasca e in particolare quelle di Cahuachi, superbo complesso architettonico appartenente alla cultura Nasca, che si trova nella conca del fiume Nasca. All'epoca, in tale luogo si affacciavano soltanto, in mezzo ad un paesaggio desertico, alcune colline e resti di vetuste mura. Questi resti evidenziavano che quei promontori, apparentemente naturali, nascondevano antiche costruzioni. In alcuni casi di carattere ciclopico, motivo per il quale lo storico Josué Lancho Rojas indica Cahuachi come il centro cerimoniale di creta più antico del mondo.

Il fatto che non fossero semplici colline era certificato soltanto da alcune fotografie aeree che circolavano negli ambienti professionali. Queste ultime rivelavano che Cahuachi era un antichissimo insediamento formato da enormi edificazioni piramidali, che rimasero sepolte da dense cappe alluviali.

Adesso, grazie a un lavoro permanente, condotto scientificamente, Giuseppe Orefici, a capo del suo Progetto Nasca, ha ridato a Cahuachi il suo antico splendore. Non ha soltanto ritirato con cura le cappe alluviali che per più di un millennio occultavano le gigantesche strutture piramidali dell'insieme architettonico, ma ha anche eseguito opere di consolidamento e di restauro di diverse edificazioni che integrano questo sito. Tutto ciò ha reso possibile la valorizzazione delle costruzioni conosciute come Gran Piramide, Tempio dell'*Escalonado* e Piramide Arancione e Cahuachi può essere ammirata adesso nella sua antica magnificenza.

I lavori effettuati a Cahuachi hanno permesso di identificare le fasi costruttive che hanno caratterizzato la sua architettura e di puntualizzare la propria cronologia negli anni, attraverso la tecnica del radiocarbonio o Carbonio 14. Parallelamente al Progetto Nasca, il prezioso materiale mobile dissotterrato da Orefici è stato sottoposto a rigorosi e attenti studi: tessuti, manufatti, frammenti di ceramica, oggetti di metallo, e anche un *mate* finemente decorato. In questo materiale appaiono registrati diversi motivi iconografici. In quanto al *mate*, la sua decorazione permette di intravedere il passaggio compiuto dallo stile Paracas fino alla sua conversione in quello di Nasca. Mostra, infatti, la figura di un essere sovranaturale che, oltre a portare una decorazione nella fronte a forma di pennacchio, sfoggia intorno al collo un ornamento di piume che forma il corpo di un uccello, praticamente ridotto ad ali e coda.

Orefici non si è limitato alla descrizione delle testimonianze che man mano raccoglieva. Ha osservato ad esempio, che il culto e le impressionanti cerimonie, che si realizzavano a Cahuachi



Consolidamento del Tempio dell'*Escalonado* con la visione della Gran Piramide di Cahuachi.

chi e sulle quali vi è evidenza concreta, sono chiari indicatori per identificarlo in maniera definitiva come un centro cerimoniale paradigmatico. Se tutto ciò si pensava sin dalle ricerche di Alfred Kroeber nel 1926, di William Duncan Strong nel 1957 e di Helaine Silverman nel 1984-1985, adesso abbiamo la certezza che Cahuachi non fu la capitale della cultura Nasca. Ma non per questo si deve scartare la sua doppia funzione, così come quella compiuta dai monumenti architettonici portentosissimi nella loro maggioranza, eretti nell'antico Perù, di fungere da sedi di culto e di cerimonie e allo stesso tempo da centri dove le élite governative - sostenute nel culto e nei rituali - esercitavano il potere che permetteva loro di amministrare la società impartendo ordini che dovevano essere eseguiti.

Nel penetrare nel mondo della religiosità che accompagnò Cahuachi, Orefici ci offre preziose osservazioni sul ruolo che nel contesto della religiosità ebbero le sontuose lavorazioni tessili e, in genere, gli indumenti. A tale proposito, l'articolo tessile 13, costituito da un manto di particolare valore, giacché decorato con figure rilevanti appartenenti alla religiosità, è stato estratto da uno degli involucri o fagotti funerari che si trovava assieme a un gruppo appartenente a quelli scoperti e dissotterrati da Orefici. In questo tessuto, policromato, si vede una figura che sembra evocare un arcobaleno, esposta con varianti di secondo ordine. Si avverte in questa che, mentre uno dei suoi capi finisce nella testa di un *ghoa* - il mitico felloso delle cordigliere associato alla pioggia - l'altro estremo presenta la figura di una fila di teste umane, come a indicare che le teste decapitate conformavano l'iranta o alimento prediletto consacrato ai poteri soprannaturali, al fine di dimostrare benevolenza verso l'uomo e facendo sì che i campi non fossero assoggettati

alle intemperie del clima.

Nel capitolo XI della sua opera, basata sulle testimonianze raggruppate nell'insieme iconografico associato a Cahuachi, Orefici approfondisce il tema del pensiero religioso, ricalcando l'intimo vincolo che veniva attribuito alle divinità davanti alla natura. Va citato come il più prezioso documento iconografico, portato alla luce da Orefici, sia una figura di grandi proporzioni stampata in una delle pareti del Tempio dell'*Escalonado* e tracciata quando la cappa di creta che la rivestiva era ancora umida. La figura è composta da due motivi dalla forma a scalino, simili tra loro, divisi da una linea verticale che li separa e li presenta, verso entrambi i lati. Questa figura emblematica risulta essere identica a una rappresentazione dai tratti monumentali, plasmata su una parete della Cittadina Tschudi di Chanchán, situata oltre 1.000 chilometri da Cahuachi. L'abbiamo interpretata come un emblema attraverso il quale sono evocati sia i suoli delle coltivazioni, che qui prendono la forma di piattaforme (dalla forma a scalino), come anche un canale di irrigazione che in questo caso viene rappresentato da un solco: ovvero, il grafico simbolico riunisce i due elementi imprescindibili, la terra e l'acqua, che concorrono nella produzione degli alimenti indispensabili all'esistenza.

Altri aspetti connessi alla funzione cerimoniale e di culto che esercitò Cahuachi sono inseriti anche nell'opera che ci introduce ai modelli funerari che imperavano allora e nella funzione del sacrificio umano testimoniato dalla pratica del rimpicciolimento di teste umane (teste-offerta e teste-trofeo, secondo Orefici). Si concentra, inoltre, nei cerimoniali della morte, nella musica e danza durante gli eventi rituali, la predizione del tempo e in altri temi.

Un capitolo di particolare importanza riguarda il ritrovamento della tomba della Bambina Sacerdotessa

scavata nel 1999. Il corpo della giovane defunta giaceva avvolto da lussuosi tessuti, collane di perline, bracciali d'oro e argento e un ornamento facciale elaborato mediante una lamina d'oro martellata, ribattuta e ritagliata. In entrambi i lati di questo simbolico ornamento facciale, che si appoggiava al naso lasciando libera la bocca, l'orafa rappresentò chiaramente dei baffi da felino; e nella parte inferiore si osserva di nuovo una fila di teste rimpicciolite che, a quanto pare, alludevano all'alimento rivendicato dalla divinità immaginata.

Orefici sottopose all'esplorazione anche altri siti ubicati nella valle del fiume Grande di Nasca, con il fine di indagare sulla loro possibile relazione con Cahuachi. È intervenuto nei complessi architettonici di Pueblo Viejo e La Estaqueria, nei geroglifici di Nasca-Palpa, e nelle testimonianze di arte rupestre di Chichictara, vicine a Palpa.

Le sue ricerche coprono anche i siti archeologici che oltrepassano la conca del fiume Grande di Nasca. Di questo rendono testimonianza le sue esplorazioni a Madre de Dios e Cajamarca. Le più recenti, del 2011, le ha condotte nel dipartimento di San Martín, dove intervenne su un gruppo di petroglifi nell'area di Yurimaguas.

Dal 1982 Giuseppe Orefici esercita la direzione del Progetto Nasca, del Centro Italiano Studi Ricerche Archeologiche Precolombiane (CISRAP) di Brescia, Italia e del Museo Archeologico Antonini di Nasca, da lui fondato e nel quale è conservato ed esibito in forma didattica la preziosa e cospicua eredità archeologica che ha raccolto a Cahuachi.

Estratto dal prologo *Cahuachi, capital teocrática Nasca*, di Giuseppe Orefici, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012, volume I e volume II. www.usmp.edu.pe/fondoeditorial

* Antropologo, archeologo e storico peruviano. Ha diretto il Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Attualmente è cattedratico nell'Universidad Nacional Mayor de San Marcos.