

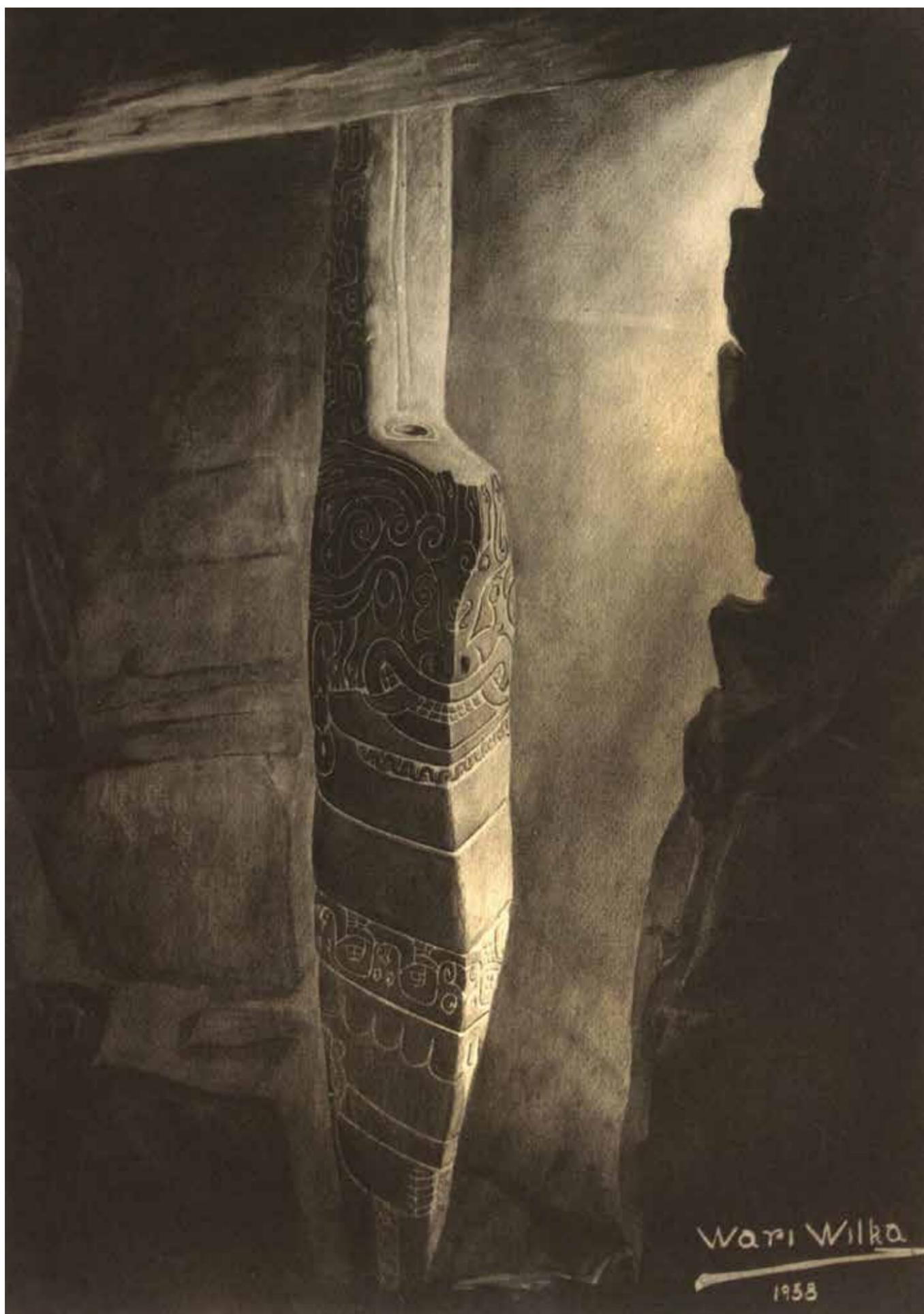
CHASQUI



IL MESSAGGERO PERUVIANO

Anno 13, numero 25 Bollettino Culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù

Luglio 2015



Disegno del Langón Monolítico di Wari Wilka, 1958.

IL MITICO CHAVÍN / IL CRONISTA GUAMAN POMA / LA POESIA DI MARIANO MELGAR

CHE COSA È CHAVÍN?

Peter Fux*

La cultura Chavín è stata una delle civiltà appartenenti all'antico Perù e il suo imponente centro cerimoniale fa parte della lista del Patrimonio Mondiale dell'Unesco. Il Museo de Arte di Lima, in cooperazione con il Museo Rietberg di Zurigo e il Ministero della Cultura, hanno dedicato ad essa un'importante mostra.



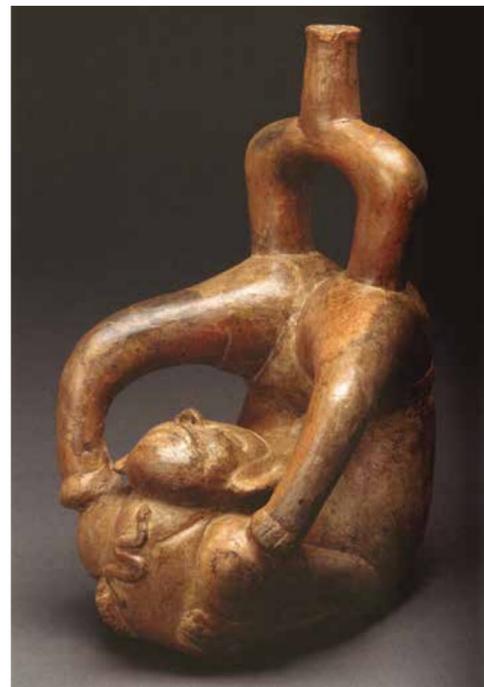
Complesso archeologico di Chavín de Huántar.

La cultura Chavín eredita il proprio nome dal sito archeologico di Chavín de Huántar, nella sierra peruviana. Le imponenti rovine di questo complesso monumentale si trovano a 3180 metri sul livello del mare, nel confine orientale della Cordillera Blanca. I resti dei maestosi edifici di pietra nella regione di Ancash, situati in un'impervia valle della sierra chiamata callejón de Conchucos, scaturirono l'interesse di molti tra i primi visitatori e studiosi. Verso la metà del XVI secolo, un cronista affermò di aver visto una fortezza immensa, con volti scolpiti nelle proprie mura, e agli inizi del XVII secolo si parlava di un oracolo paragonabile a quelli dell'antica Roma o di Gerusalemme, esistito in questa remota vallata della sierra.

La presenza di un imponente edificio di pietra massiccia e di sculture gigantesche dallo strano aspetto, in un luogo così lontano e inospitale, sembrò esser irresistibilmente affascinante per i nuovi arrivati dal Vecchio Mondo. Non sorprende il fatto che la scoperta di questi resti e la successiva interpretazione in merito alla loro antica funzione siano state condizionate dai concetti che gli scopritori portavano con sé, non perché fossero ignoranti, ma perché non avevano alcuna alternativa in merito.

Quando cominciarono le ricerche archeologiche in America del sud, agli inizi del XX secolo, gli studiosi ipotizzarono che le maggiori culture delle Ande Centrali fossero originarie dell'area mesoamericana.

Julio C. Tello (1880-1947), pioniere dell'archeologia peruviana, fece un'importante cambio di direzione in merito alla prospettiva interpretativa che si era diffusa su Chavín de Huántar e diresse, nuovamente, l'attenzione nei riguardi



Acrobata. Ceramica. 25,4 × 15 × 20 cm. Intorno al 1200-1500 a. C.

delle sculture in pietra. La scultura più importante, che supera i quattro metri di altezza ed è conosciuta come «El Lanzón», a causa della sua forma a punta, si erige in una stanza particolarmente angusta e oscura, all'interno del tempio, alla quale è possibile accedere solo attraverso un passaggio lungo e stretto. Nella figura antropomorfa, come avviene in molti casi, si distinguono artigli e canini. Tra gli altri rilievi si nota

la presenza di molti felini. Tutto ciò spinse Tello a ipotizzare che la divinità che si venerava a Chavín fosse Wira-cocha, la stessa che in seguito venne adorata dagli Incas, però nella sua forma originaria di giaguaro. Questa teoria partiva da due premesse: i costruttori



Estela Raimondi. Pietra intagliata. 1,98 m. × 74 cm. × 17 cm.



Donna che allatta il figlio. Ceramica 22,6 × 14,8 × 12,8 cm. Stile Cupisnique. Intorno al 1200-1500 a. C.

del complesso avrebbero stabilito legami con il bacino dell'Amazzone e il complesso stesso sarebbe stato particolarmente antico. Chavín de Huántar divenne immediatamente un elemento strategico nello studio sulle origini dell'alta cultura andina e un centro rappresentativo della « cultura matrice » delle Ande. L'esposizione a Lima dei monoliti conosciuti come «Estela de Raimondi» e «Obelisco Tello», due sculture emblematiche del complesso di Chavín, servi a rafforzare ulteriormente l'ipotesi della cultura matrice.

È possibile che Chavín de Huántar venisse utilizzata come testimonianza dell'origine locale delle culture conosciute del Perù, ma allo stesso modo emersero nuovi interrogativi: da dove venivano i Chavín, o la loro società altamente sviluppata, in considerazione della apparente assenza di un chiaro precedente? Non esisteva, semplicemente, nessuna prova archeologica che avvalorasse l'ipotesi dei presunti vincoli con il bacino amazzonico. Quanto è vecchia Chavín e come funzionava la sua società? È stata forse un impero in grado di controllare un territorio, partendo da un unico centro di potere, come nel caso di Roma o degli Incas, che apparvero molto dopo? Quest'ultima era la conclusione ovvia, perlomeno in mancanza di una qualsiasi altra chiara alternativa.

È proprio partendo da una serie di ritrovamenti, come i tessuti son-

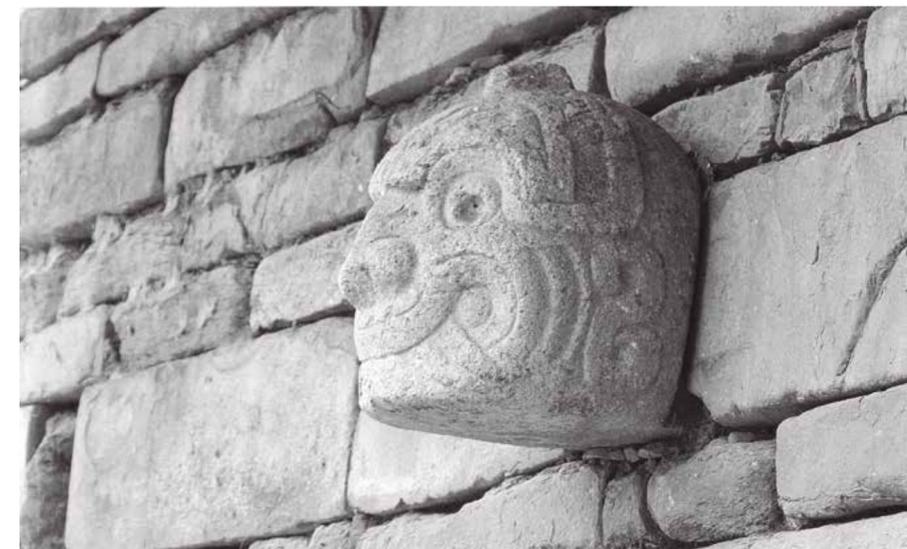


Roditore. Ceramica. 20 × 10,5 × 15 cm. Stile Cupisnique (900-200 a. C.)

tuosamente decorati e gli utensili in ceramica diffusi nella costa, ad alcune migliaia di chilometri a sud di Chavín de Huántar, dove alcuni materiali organici si conservarono grazie al clima secco del deserto, che fu possibile abbozzare una risposta. Gli oggetti ritrovati nelle tombe della cultura Paracas mostrano una certa somiglianza con la scultura litica di Chavín e ci offrono, inoltre, le prime datazioni affidabili, giacché è possibile datare fisicamente i materiali organici. Durante la seconda metà del XX secolo gli archeologi preferivano non speculare in merito alla struttura sociale o all'interpretazione ma si concentravano, piuttosto, in questioni cronologiche o di tipo materiale, ragioni per cui si parlava di un «Orizzonte Chavín» o di un «Primo Orizzonte», per riferirsi al primo millennio nel quale l'iconografia e lo stile Chavín vennero adottati da diverse culture

prime testimonianze dell'uso della ceramica e la nascita delle prime culture andine «classiche» —Nasca e Mochica— viene chiamato il periodo Iniziale o Formativo (intorno al 1700-200 a. C.).

Gli autori del presente catalogo concordano nell'idea che è ormai opportuno che l'archeologia delle Ande Centrali trascenda le nozioni preconcepite del Vecchio Mondo e, a dimostrazione di ciò, introducono una nuova terminologia. Doppiamente, i ritrovamenti archeologici più recenti dimostrano che in questa regione i popoli costruivano grandi centri cerimoniali fin dal 3500 a. C., molto in anticipo rispetto alle prime testimonianze conosciute mediante la ceramica, vale a dire durante il Periodo Arcaico (per usare la vecchia terminologia). Questi eventi sembrano essere sorprendentemente precoci rispetto alla storia culturale di altre regioni del mondo, includendo l'antico Egitto.



Testa di clava, pietra intagliata.

della regione centrale andina. Il Primo Orizzonte è il primo periodo della storia culturale andina nel quale uno stile e un'iconografia determinata si diffusero lungo una vasta regione.

Nel descrivere, nell'ordinare e nel preparare diligentemente una tipologia dei diversi ritrovamenti fatti nella seconda metà del XX secolo, gli studiosi riuscirono ad identificare numerose culture e stili differenti, ed oggi giorno la ricerca ci parla di nuovi sviluppi, ben rappresentati dalla cultura Cupisnique, dalla ceramica di stile Tembladera e Chavín, o dalle incisioni in pietra allo stile Limoncarro.

Tra i concetti del Vecchio Mondo che vennero importati nello studio archeologico delle Americhe, spicca quello che vede nell'uso della ceramica una precondizione essenziale del livello più alto di complessità, con il quale si definisce una società. La terminologia segue la stessa premessa: nelle Ande Centrali, il lungo periodo che trascorre prima della diffusione della ceramica (intorno al 1200-1700 a. C.) è conosciuto come il periodo Arcaico, mentre quello che si posiziona tra le

Opere pubbliche di pianificazione e ingegneria come questa si svilupparono, senza dubbio, in concomitanza con il progresso sociale ed economico, testimoniato dall'uso dell'irrigazione per incrementare la produzione delle coltivazioni, dalla formazione di unità sociali sempre più grandi e dalla crescente indipendenza: di fatto con gli inizi di una società complessa. Gli autori hanno così proposto di retrocedere l'inizio del Periodo Formativo nelle Ande Centrali al 3500 a. C.

Se dobbiamo considerare Chavín come qualcosa in più di una semplice categoria stilistica di resti materiali, come un sistema sociale che fu in grado di produrre tali oggetti convivendo con essi, dobbiamo dapprima analizzare il processo mediante il quale si è formata la società complessa più antica della regione centroandina, iniziando dai primi passi che portarono alla sua formazione.

I primi centri cerimoniali furono costruiti nelle fertili oasi costiere da parte di popolazioni agricole. Essi servirono, inoltre, come luogo di incontro e promossero la coesione sociale mediante la ritualità. Il

Primo Formativo (intorno al 1700-1200 a. C.) vide la nascita di una classe sociale con maggiori pretese nei confronti della proprietà e con competenze specializzate. In numerosi posti, la competizione per le risorse e per i terreni coltivabili portò alla creazione di centri cerimoniali più grandi e appariscenti. Il periodo seguente, il Formativo Medio (intorno al 1200-800 a. C.), fu quello durante il quale si sviluppò lo stile artistico e iconografico distintivo, in seguito associato ai ritrovamenti di Chavín de Huántar, che adesso viene chiamato «stile Chavín». Acquistano quindi una speciale importanza una serie di creature mitologiche soprannaturali che presentano caratteristiche umane e animali. Il Tardo Formativo (intorno al 800-400 a. C.) è il periodo nel quale il mondo andino e il suo sistema in vigore, creato e consolidato dall'arte e dall'architettura, acquisisce forza e supremazia.

MARIANO MELGAR IL POETA DEGLI YARAVÍES

Marco Martos*

Il 12 marzo del 1815 il poeta Mariano Melgar venne fucilato a Umachiri, Puno. Sebbene lo aspettasse una promettente carriera letteraria, Melgar decise di unirsi alle milizie ribelli capeggiate dal brigadiere Mateo Pumacahua e di abbracciare la causa dell'emancipazione repubblicana, al prezzo della propria giovane vita.

Gli studi coincidono nel segnalare che l'idea di Perù non nacque dall'immaginazione di una sola persona ma prese corpo nella mente e negli atti di numerosi individui. Sebbene l'incontro culturale tra la civilizzazione spagnola e quelle native fosse un atto bellicoso, una guerra cruenta, in questo confronto iniziò a nascere l'interesse dell'uno per l'altro, e quest'altro, spagnolo, quechua, aimara o mochica, iniziò a trasformarsi attraverso quest'incontro, in gran parte nel fatto stesso di condividere una società che prima non esisteva, ma che stava di fatto nascendo, e presto ci furono uomini e donne nuove, di una società differente, che non possiamo far altro che chiamare peruviana. Fu quindi in seguito, nel periodo del vicereame, cheorse e prosperò l'idea di Perù.

Mariano Melgar nasce ad Arequipa nel 1791 in un'epoca di per sé turbolenta. È l'epoca della comparsa de *El Mercurio Peruano* e della *Sociedad Amantes del País*. Egli ebbe dei maestri eccezionali che lo istruirono doverosamente nella cultura classica. Pieno di talento, fu in grado di tradurre Ovidio e Virgilio con scioltezza e dignitosamente, come fecero notare Germán Torres Lara e Alberto Tauro. Durante un viaggio che fece a Lima intorno ai venti anni entrò in contatto con l'ambiente conspirativo di questa città e da quel momento cambio il ritmo della propria esistenza. Mise da parte le abitudini che gli avrebbero garantito, secondo gli usi dell'epoca, un'esistenza pacifica e si consacrò alla vita civile. Di questo periodo è la sua «*Al autor del mar*» (All'autore del mare), ode che ha resistito all'incuria del tempo: «Il mare immenso viene tutt'intero, / Sembra già ingoiare il continente, / Ravviva la corrente, / In un'eterna ebollizione». Il testo, anche se compiuto, non è del tutto originale e potrebbe esser stato scritto da un autore nato in altre terre.

Esiste una leggenda su Melgar che appare puntualmente quando lo si studia e che val la pena menzionare solo per sottolineare la fama che circonda il suo personaggio: si dice che a tre anni sapesse già leggere e che a otto anni ricevette la prima tonsura. Ciò che è certo è



Mariano Melgar.

che studiò filosofia e teologia, che lavorò come professore di latino e retorica, fisica, matematica e filosofia, il tutto tra il 1809 e il 1813. Durante la sua permanenza a Lima, mentre terminava gli studi in legge, il suo estro vibrò a toni elevati. In quegli anni Lima è un vero e proprio ribollire di conflitti. Ciò che si discute è il tema delle Corti di Cadice e l'attenzione è

rivolta a José Baquijano y Carrillo, intellettuale di grande prestigio che aveva raggiunto la celebrità nel 1781, quando a nome del senato accademico dell'università, durante la cerimonia di ricevimento del viceré Augusto de Jáuregui, tenne un discorso che, a causa del contenuto degnamente altezoso e contrario alla violenza perpetrata dalle autorità spagnole, venne

considerato sedizioso. Melgar nutre profonda ammirazione per Baquijano e scrive due testi in suo nome: «*A la Libertad*» (Alla libertà) e «*Al conde de Vista Florida*» (Al conte di Vista Florida), che è di fatto lo stesso Baquijano.

Di ritorno ad Arequipa venne ignorato dalla sua amata e, durante lo scoppio della rivoluzione capeggiata dal brigadiere Mateo García Pumacahua, si arruolò nelle fila del suo esercito come assistente di guerra. Combatté nella battaglia di Umachiri nel 1815 e, fatto prigioniero, venne condannato alla fucilazione da un tribunale militare. La repentinità delle ultime vicende che caratterizzano la fine della sua esistenza e la qualità della sua poesia, contribuiscono senz'altro ad accrescere la sua fama, tanto che egli viene ricordato come un patriota dell'indipendenza, ma allo stesso tempo, come un poeta caratterizzato da uno sfarzo molto personale, il quale in uno specifico periodo della propria produzione, probabilmente il più importante, conosciuto come quello degli *yaravies*, è stato realmente capace di arrivare al cuore del popolo. Il nome di Melgar si associa a questo tipo di poesia popolare che si legge e si studia nei circoli accademici, che però, soprattutto, vive nella memoria della gente. Non è insolito che nelle notti di luna piena ad Arequipa, i suoi concittadini, abbracciando una chitarra, intonino le sue canzoni, ai piedi di un balcone, supplicando le ragazze di oggi, affinché esse non disdegnino i nuovi emuli di Melgar.

Provando ad essere equilibrati, diremo che ciò che scrisse Melgar in poesia, e che è stato pubblicato in un'edizione critica, è, in generale, di una certa qualità, con l'aggiunta del fatto che si trattava di un giovane che, morendo a soli 25 anni, stava iniziando a conseguire una profonda originalità. Dobbiamo a Melgar, nell'ambito della poesia peruviana, i primi poemi specificamente dedicati alla donna ed a una donna in particolare, la mitica Silvia, tanto rimembrata nei suoi laceranti versi. Melgar è un poeta di formazione classica che ben conosce la retorica latina e il suo passaggio sempre difficoltoso alla tradizione spagnola; da tanta competenza nell'uso delle tematiche e

ODE ALLA LIBERTÀ

Infine libero e sicuro
Posso cantar. Si rompa il duro freno,
Scoprirò il mio seno
E con linguaggio puro
Mostrerò la verità che in esso si annida,
La mia libertà civile ben intesa.

Ascoltate: che cessi già il pianto;
Che si sollevino gli sguardi abbattuti,
Schiavi oppressi,
Indios che con terrore
Del cielo e della terra sconsolati,
Prigionieri siete stati in terra vostra.

Ascoltate: saggi patrioti,
Le cui luci superavano il tormento
Nel guardare il talento
Sempre pieno di offese;
Quando dovrei esser diretto e giusto
E appoggio e splendore del trono angusto

Ascolta, mondo illustrato,
Che guardasti con scandalo a questo mondo
Nel tesoro fecondo
A te sacrificato,
E raccogliendo l'oro americano,
Ti burlasti del prigioniero e del tiranno.

Dispotismo severo,
Secoli orribili, notte tenebrosa;
Fuggite. L'India lacrimosa,
Il saggio disprezzato, l'orbe intero,
Sappiano che spirò il male e che abbiamo compiuto
Il primo passo al bene sospirato.

Compatrioti cari,
Ascoltate anche voi amici europei,
Che in desideri opposti
Non vestiate divisi,
Ascoltate: finisce già l'antica guerra,
Amore più che tesori da questa Terra.

Giorni ci furono che sull'Iberia
Dall'empireo scese la luce circondata
La libertà amata,
A estinguere miseria
Che in nostro patrio suolo sventurato
Per tre secoli aveva dominato.

Quasi fino al firmamento
Alzandosi stava il dispotismo,
E i piedi del colosso nell'abisso
Avevano il loro fondamento,
Però, a che è servito?
Far del suo tonfo un suono più forte.

Gli calpestò la testa
La santa libertà: è spombato,
Si scosse la Terra e si spaventò
Torno ad avere la fierezza
Ogni uomo; però vede che non è più nulla
La sua statua nella polvere dissipata.

[...]
Ci si congratula con il popolo per i propri giudici?

Amati compatrioti
Che da oltremare vedeste la prima luce;
È questo ciò che temete?
Pensate, che inganno!
Che un petto Americano
Fosse vendicativo, crudele, tiranno?
No, non ce n'è. Fu il nostro desiderio
Solo questo: che al giusto magistrato
Già di per sé profuso
D'amor patrio alla terra,
Gli urgesse d'esser fedele in ogni punto
Parenti, genitori, figlio, moglie, tutt'insieme.

Così sarà e godendo
Diremo: la mia Patria è il globo intero;
Fratello son dell'indio e dell'ibero;
E gli uomini famosi
Che ci sostengono, son padri generali
Che faran trionfar il tutto sui suoi mali.

LA CORRENTE CRISTALLINA

La corrente cristallina
Di questo vasto fiume,
Già porta del mio pianto
Più acqua che della sua fonte.
Arriva al mare, ed è evidente,
Che il mare, essendo tanto salato,
Lo accoglie allegramente
Anche se prova a respingerlo,
Per non sentire l'amarezza
Che le mie lacrime gli han dato.



Mariano Melgar, *Poesías completas*. Accademia Peruviana della Lingua, 1971. Quest'opera è stata ripubblicata nel 2012 dal Governo Regionale di Arequipa.

del ritmo prende forma, forse, il suo interesse per la favola, a sua volta corroborato dall'interesse per la cultura aborigena. La favola, come è risaputo, è uno dei generi più popolari della tradizione orale in quechua e la sua sopravvivenza fino ai giorni nostri tra i comuni "non letterati" delle Ande è un segnale della sua antichità e del favore che riscuote tra gli abitanti. Melgar, come fece un secolo dopo José María Arguedas, conobbe in prima persona la tradizione quechua e le sue favole avvolgono la tradizione millenaria occidentale con quella, secondo lui, quotidiana delle radici indigene. Melgar nella sua poesia esprime, inoltre, una forte sensibilità nei confronti dell'ambiente, in ciò che a volte viene definita come un'attitudine paesaggistica, con l'eccezione che nel suo caso non si tratta di un autore che, con un atteggiamento da osservatore distante, ammira la natura, ma di un qualcuno che è nato in un luogo specifico, e che canta la natura senza il distacco caratteristico di chi da essa viene sorpreso. Melgar è legato alla sua terra come pochi poeti lo furono, e in essa trascorse la maggior parte della sua tumultuosa vita, in essa riposa e in essa vive la sua poesia, come perenne richiamo.

Il poeta degli yaravies

Entriamo adesso nel merito di alcune considerazioni sull'originalità di Melgar nei cosiddetti «yaravies», parola che di per sé è un nome generico usato per la prima volta da Mateo Paz Soldán nel suo *Geografía del Perú* del 1868 e che da allora ha avuto fortuna non solo in campo letterario, ma anche tra il popolo del Perù. Melgar non usò mai questa denominazione per i suoi scritti, ma la tradizione ha voluto che il suo ricordo fosse per sempre legato a quel nome risonante, a cui si attribuisce un'etimologia quechua, associandolo

a «harahui», di fatto un componimento nell'antica lingua degli Incas. Ciò che scriveva Melgar erano canzoni e, coloro i quali conoscono la terminologia della retorica spagnola, sanno bene delle intricate relazioni esistenti tra la canzone praticata da Garcilaso, introdotta al castigliano da parte di Boscán, presa da Dante e dalla canzone provenzale. Un qualcosa di certo nella canzone spagnola stava nel fatto che essa non aveva nessuna norma relativa alla natura della rima e, tantomeno, alla sua disposizione, e che il numero dei versi di ogni strofa era variabile.

Era questo, senz'altro, il tipo di canzone che risuonava nella mente di Melgar, abituato alla dizione castigliana che ben conosceva grazie alla sua disposizione alla retorica; d'altro canto egli frequentava, senza dubbio, la tradizione popolare spagnola di influenza araba, ben rappresentata dall'arciprete di Hita con i suoi *zéjeles*. Ma le canzoni di Melgar, in seguito chiamate yaravies, hanno come detto un respiro differente, una musa che non è castigliana. E non si tratta di una questione terminologica, c'è un sapore del diverso che fa sì che le composizioni di Melgar si riconoscano tra tutte quelle della sua epoca e tra le tante che gli vengono attribuite. Un uomo dai tanti doveri, dai molti obblighi intellettuali e politici e che morì a 25 anni, nonostante il suo atteggiamento da scrittore febbrile, è impossibile che avesse concretamente il tempo per comporre tanti «yaravies». Ma il tempo ha voluto che la parola «yaravi» venisse associata alla figura di Melgar tanto da formare un'unità, come avviene con le facce di una moneta. Tutto quanto accade oggigiorno, il fatto che gli si attribuiscono composizioni di molti altri autori insieme ad altre anonime, è la dimostrazione della sua enorme popolarità. Se qualcuno canta

un *yaravi*, in una notte incantata arequipeña, renderà senz'altro omaggio alla dama a cui canta, ma allo stesso tempo alla mitica Silvia e al cantore Mariano Melgar, ai suoi complicati amori, che diedero luogo a una poesia così originale.

Poeta nostro, che era nato letteralmente come immerso nel neoclassicismo, è il nostro primo romantico naturale. Probabilmente non venne a conoscenza di ciò che stava succedendo con i poeti romantici tedeschi e inglesi della sua epoca, ma sicuramente ebbe notizia della presenza del romanticismo in Francia. Nelle tematiche e negli argomenti, Melgar è il primo romantico non solo peruviano, ma probabilmente di tutta l'America del sud. È sicuro che tutto ciò non nacque spontaneamente, ma che il suo atteggiamento intrinseco e il suo romanticismo popolare, che senz'altro possiamo vincolare alla tradizione quechua, si combinarono tra di loro, dando vita a qualcosa di nuovo e pieno di originalità. Il fatto che questi poemi si chiamassero canzoni e che in seguito si abbreviasse con il nome di *yaravies* è fino a un certo punto di secondaria importanza, anche se lo abbiamo chiarito giacché si tratta di un argomento poco conosciuto. Melgar ben conosce le viscere del popolo, l'espressione diretta caratteristica della musa popolare in Perù, sia in quechua che in spagnolo.

I pochi componimenti in quechua che sono giunti fino a noi dall'epoca dell'Impero Incaico, i celebri «*haravis*» sono canzoni di conflitto, di guerra, o canzoni campestri, canzoni d'amore.

Diverse tra di loro hanno in comune l'oralità, la dizione sonora, la scelta dei vocaboli usati da tutti e, si dice, una certa tristezza, discorso quest'ultimo abbastanza complesso, da verificare statisticamente, giacché per molti la tristezza origina dalla

caduta dell'Impero. Comunque sia fino ad oggi si denota un certo predominio delle canzoni tristi nel folclore arequipeño ed è proprio in questo folclore che soggiace l'evocazione continua a Melgar.

Va comunque detto che agli albori dell'indipendenza peruviana ci fu un poeta, Mariano Melgar Valdivieso, il quale, conoscendo bene la tradizione metrica spagnola, la utilizzò a suo libero arbitrio, ed essa fece da alveo alla sua libertà stilistica e non da braciare alla sua già menzionata ispirazione. Dal punto di vista tematico Mariano Melgar, con questo ed altri poemi simili, fece da pilastro principale alla tradizione poetica peruviana che giunge fino ai giorni nostri nel primo César Vallejo, quello de *Los heraldos negros*, nella vigorosa poesia di Mario Florián e nella decantata lirica di Francisco Carrillo. Si tratta di una poesia fondamentalmente amorosa, che si preoccupa di individuare un ambiente e uno spazio rurale e che preferisce immagini e metafore prese dalla natura. Questi componimenti, che Melgar chiamò canzoni e che la tradizione posteriore ha battezzato con il nome di *yaravies*, si riferiscono principalmente ad amori non corrisposti e, nello specifico, al momento in cui l'amante ha quasi perso la dama, pur conservando un barlume di speranza. Si tratta del dolore della separazione che è già presente nel far fronte alla sempre più remota possibilità di una conclusione amorosa. Il simbolo della colomba che rappresenta la ragazza amata ha una lunga presenza nella poesia in lingua quechua peruviana e a tutt'oggi, ovunque spunti un peruviano, noi senz'altro lo conduciamo a Mariano Melgar, il nostro primo poeta repubblicano, veramente poetale.

* Ex Presidente dell'Accademia Peruviana della Lingua.

IL RISCATTO DI SALAZAR BONDY

Guillermo Niño de Guzmán*

Avvicinamento all'opera¹ di una delle figure letterarie più importanti della cosiddetta Generazione del 50.

A cinquant'anni dalla sua morte, il lascito di Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) ha iniziato ad esser rivalutato, dopo esser stato confinato, ingiustamente, in una sorta di limbo letterario. Come è noto, il poliedrico scrittore è stato un grande ammiratore della vita culturale peruviana, però ebbe la cattiva idea di morire troppo presto, nel pieno della maturità creativa. Poeta, drammaturgo, narratore, saggista, critico e giornalista, Salazar Bondy coprì tutti i generi, spinto da un'energia e una curiosità straboccanti, atteggiamento in contrasto con il suo aspetto malaticcio e la salute fragile, che comunque non gli impedirono di mantenersi attivo fino allo stesso giorno della propria morte, avvenuta a 41 anni di età.

Membro illustre della Generazione del 50, è stato un talento assai precoce. Prima dei vent'anni aveva già pubblicato due libri di poesia, *Rótulo de la esfinge* e *Bahía del dolor*, che in seguito relegherà nel dimenticatoio ritenendoli una esempio ancora incipiente della propria vena lirica, che egli continuerà a coltivare fino alla fine dei suoi giorni con testarda passione. È opportuno ricordare che Salazar Bondy appartiene a una generazione che raggiunse vette molto alte nell'ambito della poesia ispanoamericana, insieme a figure rilevanti come quella di Eielson, Sologuren, Varela e Belli. In quel contesto specifico, forse, il suo contributo fu meno considerevole, ma non c'è dubbio che la sua voce fosse genuina, ed è probabile che il suo miglior libro di poesia sia *El tacto de la araña*, che venne pubblicato nell'anno della sua morte.

Analizzando la situazione come in una retrospettiva, sembra essere singolare che nel Paese potesse nascere una generazione così brillante come lo è stata quella di Sebastián Salazar Bondy. Non dimentichiamoci che il Perù nei decenni del 1940 e del 1950 era un luogo poco propizio per le arti e la letteratura. Praticamente non esistevano gallerie né case editrici, e scegliere il mestiere di scrittore o di pittore era quasi una pazzia, giacché non c'erano stimoli né possibilità di sviluppo per la propria carriera. Di conseguenza molti tra gli appartenenti alla Generazione del 50 si videro obbligati a ricercare nuovi orizzonti, come avvenne con Eielson, Szyszlo, Varela, Piqueras, Sologuren, Ribeyro, Loayza e Vargas Llosa (il beniamino del gruppo), che di fatto emigrarono tutti in Europa.

Salazar Bondy non varcò l'Atlantico (lo farà alcuni anni dopo, con una borsa di studio che lo porterà in Francia), ma si trasferì in Argentina, dove visse l'effervescenza creativa di Buenos Aires per 5 anni. Di ritorno a Lima, nel 1952, si dedicò instancabilmente al lavoro, disposto a scuotere il marasma culturale che attanagliava la città. E lo fece, dapprima, in ambito teatrale, come drammaturgo e critico, in seguito, nel giornalismo, settore in cui divenne uno degli esponenti più influenti della sua epoca.

Come ben ricorda Vargas Llosa, in un Paese nel quale tutto contraddi-



Sebastián Salazar Bondy.

ceva la vocazione di scrittore, Salazar Bondy fu un «esempio scintillante», che spinse molti giovani ad abbracciare il mestiere, anche se quest'ultimo sembrava esser una chimera. In uno dei suoi saggi il Premio Nobel ricorda il suo mentore e amico con parole tanto eloquenti che vale la pena citare integralmente:

«Non c'era quasi nulla e lui provo a far tutto, intorno a lui regnava un vuoto desolante e lui si consacrò, anima e corpo, per riempirlo. Non c'era teatro [...] e lui fu autore teatrale; non c'erano scuole né compagnie teatrali e lui promosse la creazione di un club teatrale e fu professore e persino regista; non c'era chi pubblicasse opere drammatiche e lui fu il suo stesso editore. Non c'era critica letteraria e lui si dedicò alla rassegna dei libri che uscivano all'estero e a commentare quanto si pubblicava in poesia, racconti o romanzi in Perù, ad incoraggiare, a consigliare ed appoggiare i giovani autori emergenti. Non c'era una critica dell'arte e lui divenne critico, conferenziere ed organizzatore di mostre [...]. Fu promotore di riviste e concorsi, agito e polemico in campo letterario senza smettere di scrivere poesia, drammi, saggi e resoconti e continuò così, senza esaurirsi, moltiplicandosi, essendo allo stesso tempo cento persone diverse e un'unica passione [...]. Chi, tra quelli della mia generazione, si azzarderebbe a negare

quanto stimolante e decisivo fu per noi l'esempio di Sebastián? Quanti di noi si affacciarono al mondo della scrittura grazie al suo potente effetto contagioso?».

Un ulteriore campo in cui Salazar Bondy è transitato, e che non ha avuto la meritata attenzione, è stato quello della sua produzione narrativa. Il suo primo libro di racconti, *Náufragos y sobrevivientes*, uscì nel 1954, lo stesso anno in cui i suoi compagni di generazione Enrique Congrains e Carlos Eduardo Zavaleta pubblicarono *Lima, hora cero* e *La batalla y otros cuentos* (l'anno seguente, Julio Ramón Ribeyro debutterà con *Los gallinazos sin plumas*).

Vale a dire che egli fu uno dei precursori della corrente neorealista che rinnovò l'arte narrativa in Perù.

Il fenomeno dell'emigrazione contadina verso la capitale e i conflitti sociali che ne conseguirono cambiarono il panorama urbano, circostanza questa che avrebbe avuto una ripercussione sulla visione dei giovani che iniziavano a tirare i primi colpi in campo letterario. Salazar Bondy osservò attentamente la trasformazione che stava alterando la dinamica della città, però, sfortunatamente, non indagò ulteriormente in quest'interessante tema nelle sue opere.

La sua vocazione alla narrazione, comunque, rimase viva, come si nota in *Pobre gente de París* (1958), che non

è una mera collezione di racconti ma un vero e proprio volume organico. In realtà si tratta di un libro unico nella letteratura peruviana, dato che propone una struttura innovativa nella quale le peripezie del protagonista si succedono a fatti ad esse indipendenti, che contribuiscono ad amplificare il tema centrale: la delusione dei latinoamericani che, attratti dal mito di Parigi, finiscono per soccombere come farfalle davanti alla luce. Per sfortuna Salazar Bondy non sfrutterà ulteriormente le sue doti narrative, anche se si lasciò tentare dal romanzo, genere nel quale si inserisce *Alferez Arce, teniente Arce, capitán Arce...*, che rimarrà incompiuto (pubblicazione postuma: 1969).

Un anno prima della sua morte, lo scrittore compose un saggio lucido e devastante: *Lima, la horrible* (1964), titolo che si rifaceva all'implacabile qualificativo che aveva affibbiato alla capitale il poeta César Moro. In quest'ultimo egli dipinse un'immagine controversa della Città dei Re, smantellando la leggenda dell'Arcadia coloniale. Oltretutto denunciò gli abusi di una classe sociale che si credeva padrona del Paese e si scagliò contro la piaga del *criollismo*, crogiolo dell'ingiustizia, della discriminazione e dell'informalità. Il libro non ha smesso di essere attuale, nonostante la città sia cambiata. Le sue opinioni, certe e rotonde, prefigurano nitidamente il caos che impera ai giorni nostri.

Concludendo diremo che Salazar Bondy è stato un giornalista di spicco, uno dei migliori nella storia della stampa nazionale, abile non solo nella critica letteraria ed artistica, ma anche nell'analisi politica. Nulla gli era sconosciuto. Acuto e combattivo, non sfuggiva alla polemica. La sua avidità e curiosità erano irrimediabili, come dimostrano i suoi articoli recuperati da *La luz tras la memoria* (edizione in due volumi di Alejandro Sust; Lápix, 2014), che sorprendono per la prosa agile e incisiva, per la perspicacia e il rigore interpretativo.

Sebastián Salazar Bondy morì il 4 luglio 1965, data in cui venne pubblicato il suo ultimo articolo (dei commenti sul romanzo *Los gencillos dominicales*, di Julio Ramón Ribeyro). Si spense nel campo di battaglia, mentre stava scrivendo una cronaca nella redazione di *Oiga*, dove lavorava in quegli anni. Secondo l'amico Francisco Igartua, direttore della rivista, cadde fulminato da un arresto cardiaco, subito dopo aver dattilografato questa frase: «Che bella sarebbe la vita se avesse una musica di sottofondo».

1 Sebastián Salazar Bondy. *La luz tras la memoria*. Articoli giornalistici sulla letteratura e la cultura (1945-1965). Lima, Lápix Editores, 2014. Da novembre 2014 ad aprile 2015, la Casa della Letteratura ha esibito la mostra «Sebastián Salazar Bondy. Il signor gallinazo (specie di avvoltoio) torna a Lima».

* Ha pubblicato i libri: *Caballos de medianoché* (1984), *Una mujer no hace un verano* (1995) e *Algo que nunca serás* (2007).

FELIPE HUAMÁN POMA DE AYALA, UN CLASSICO PERUVIANO I QUATTRO SECOLI DELLA NUEVA CORÓNICA

Carlos Aranibar*

Quattrocento anni fa Huamán Poma¹, burbero e nottambulo figlio delle Ande, in *Nueva corónica y buen gobierno*, i cui disegni possono esser ammirati oggi dai visitatori, mediante immagini e parole ci consegnò la testimonianza dei mali che l'invasione europea portò alla sua patria e le miserie di una razza soggiogata. La sua opera stette in ibernazione, nell'oscurità di un remoto archivio a Copenaghen, fino a quando Paul Rivet la pubblicò a Parigi nel 1936. Da allora, grazie ai pionieristici saggi di Richard Pietschmann e di José Varallanos, la fama dello storico indigeno non smette di crescere. Tra i tanti basta menzionare i magnifici studi di Rolena Adorno e Raquel Chang-Rodríguez o l'insuperabile compendio critico di Pablo Macera. E la rimarchevole indagine in corso d'opera del Dottor Alfredo Alberti, la quale svela documenti inediti che gli specialisti iniziano già ad analizzare.



1 L'autore di quest'articolo preferisce scrivere con la lettera «h» Huamán Poma, per ragioni di fonetica in lingua quechua. Altri autori preferiscono usare la «g», come faceva il cronista medesimo.

L'anno scorso si discusse, con una certa miopia, del valore storico di *Nueva corónica*, del suo quechua-spagnolo ibrido, delle sue lacune, contraddizioni e degli insignificanti errori cronologici. Oggi la figura di Huamán Poma (HP), testimone valoroso dell'oppressione coloniale nel vicereame peruviano, assente dalle piazze municipali e da busti di cui, di fatto, non ha bisogno, campeggia allo stesso tempo nelle indagini erudite come in altre istituzioni, in allegri centri sportivi e piccole amministrazioni locali, che ne fanno un' icona dell'eroismo civile della nostra storia nazionale.

HP è una specie di Don Chisciotte andino, i cui sogni e fallimenti, avventure o afflizioni, ce li racconta un furbo Sancio di provincia. Un Chisciotte che, penna alla mano, sveste dell'ipocrisia e delle maschere la vecchia e assolutista legislazione spagnola delle "Due Repubbliche"—la repubblica degli indios, base economica della nuova piramide sociale il cui vertice era rappresentato dalla repubblica degli spagnoli, che gratuitamente mangiava e viveva del lavoro della prima—. Con acutezza da psicologo *avant la lettre*, ma con voce invigorita, HP condanna i mille volti della dominazione coloniale: l'indigeno comune vessato fino al limite, i tributi imposti capricciosamente, il conquistador senza più legge né freno se nonché la sua ingordigia, lo *yanacona* ascritto a servitore di qualsiasi padrone spagnolo, il lavoro forzato delle miniere, il surclassamento del popolo per facilitare il conteggio e il controllo fiscale nelle Ande, il servizio compulsivo nelle masserie, la corrispondenza, le strade, la costruzione di templi e case per gli spagnoli, lo schiavista usurpatore, la corruzione diventata un meccanismo per convivenza, il testamento inventato, lo scrivano che legalizza il saccheggio di fattorie e di beni, le miniere abusive, il *curaca* (capetto) adulator e compiacente, la *mujer indígena* (donna indigena) prostituta e concubina, il male indottrinato avido e sensuale, gli ordini religiosi che annunciano la buona nuova che seduce HP—sincero devoto della Vergine della Peña, che in qualche passo si nasconde sotto il nome di Cristóbal—colui che porta con sé Cristo e Leon—*poma*, in quechua, ma che lo tradiscono giorno dopo giorno...



Se non andasse oltre la sterile dogana delle lamentele, HP sarebbe uno tra i tanti lagnosi. Egli invece attraversa il Rubicone e, mediante uno schema nitido del cambio sociale da cui è ossessionato—il «buon governo»—propone un miglioramento che risolve le questioni che egli stesso solleva, spesso, alleggerendole con uno scherzo o una burla che riportano alla ridicolaggine l'umiliazione coloniale. I grandi critici del sistema sociale sono stati dei grandi umoristi. A differenza dell'oraziana *castigat ridendo mores* (corregge i costumi ridendo), che estrae dallo scherzo una censura, la critica in veste di burla è una condanna mascherata di satira, per esempio *Das Narrenschiff* di Brant (*La nave dei folli*, 1494)

o *Moriae encomium* di Erasmo (*Elogio della follia*, 1511). Questo è il comune denominatore dei grandi burloni, di questa mai superflua tribù di alchimisti, che trasformano la solennità in caricatura, clan cordiale e festoso di Aristofane e Meandro, Plauto e Terenzio, Chaucer, Boccaccio e Aretino, Cervantes, Quevedo e Rabelais, Voltaire e Swift, Twain e Gogol...

Da un simile pulpito, quasi furtivamente, HP ha molto da offrirci. Concerta, senza conflittualità, l'acerbità di una tormentata critica sociale con la galanteria del tono burlesco, inaspettatamente, e in qualsiasi momento ci assale. Ad esempio, se ci si imbatte nella pagina 550 di *Nueva corónica*, ci si delizierà con la fiabesca

conversazione del matrimonio spagnolo, incentrata sul futuro agiato della prole: «ciò che immaginano i cristiani spagnoli avendo molti figli», dialogo con una struttura scenica e chiari segnali di una radiante comicità, uno tra i tanti che svelano l'acuto senso dell'humour di HP. Notevole in molti passaggi non ha ricevuto l'attenzione meritata. Va ricordato ogni *quid pro quo* idiomático (HP 397), le conversazioni tra gli schiavi negri, le «cattive repressioni e minacce» (726), i dialoghi e le conversazioni (728-740). O le caustiche beffe su infatuati e falsi «baccellieri», «laureati» e «signorotti». O quel tale, sindaco indigeno di una comunità, che all'ora indicata ripartisce una mezza quisiuglia di vino alle donne, e una intera agli uomini... e conclude la caritatevole azione un po' meno assetato ma un po' più ubriaco dell'intero gregge..., ecc.

Se alcune tra le letture sono una sorta di tappeto volante che ci conduce in luoghi esotici e strani labirinti, in questo avventato viaggio nel tempo che chiamiamo storia, il lettore più esigente percepirà quei dialoghi come vere e proprie oasi nelle quali, mettendo da parte litigi e scaramucce, ci si può abbeverare dalle sorgenti che sgorgano da certe cesellature dal sapore *humanopomino*, che sciorinano i perboli, imitazioni, burle e motteggi, senza mai sfiorare la virulenza o l'obbrobrio.

Spesso accettiamo l'ovvietà senza notarla, prendendo alla leggera certi passaggi. Prigioniere della tensione e della pacatezza, clima abituale della cronaca delle Indie, le burlesche improvvisate di HP vengono disprezzate e messe all'angolo. È implicita un'antologia amena di questi minitesti che, anche per il più avvezzato dei lettori, rappresenta un soffio di aria fresca che ossigena l'atmosfera stregata delle cronache a lui contemporanee. Senza *El carnero* del «bogotano» Rodriguez Freyle—anticipazione delle *Tradiciones* di Palma e in cui non è facile distin-



guere tra aneddoti, sarcasmo, dicerie e pettegolezzi—e ad esclusione dei passaggi gioiosi che, in lungo e in largo, si insinuano nella cronaca mesoamericana di Bernal Dias, in quella del padre Aguado, delle «andalusate» di Borregán o di Núñez Cabeza de Vaca, irrimediabile e imperdonabile fantasciatore, il lettore novello riceve con piacere la goliardia che attenua la densa trama della fauna cronachistica. Non è comune imbattersi in essa nei passaggi tanto leggeri e un po' incivili come lo sono quelli di HP. Anche se l'intelligenza—e non la mediocrità—e il buon umore fanno sempre una bell'accoppiata, non va messo in dubbio l'alto coefficiente intellettuale di HP. Quindi commemorare quei passaggi come volatili esempi di acutezza e scintillio sarebbe come rimanere stretti e dall'altra parte del fiume.

Ovunque lo si osservi non c'è letto di Procuste a cui adattare l'originale opera di HP, *odd man* delle cronache delle Indie. Non si tratta né di una lettera al Re né di una cronaca registrata. Né di un testo encomiastico che compiacca il potere, né del discorso di un acculturato dinanzi al fatto irreversibile dell'invasione europea, sorta di cataclisma sociale che frena l'evoluzione delle alte culture del Nuovo Mondo con la sua violenta irruzione, che autori

del calibro di Hamilton, Lipschutz, Todorov, Adorno, Sejourne, de Beer, Magasich-Airola, Amado, Chomski, Greenblatt e Izard vedono come una delle più grandi tragedie della storia. Un sisma che, ribaltando tradizioni e gerarchie secolari in un «mondo alla rovescia» nel quale «non c'è più rimedio» instaura un imbroglio selvaggio fatto di emulazione e individualismo devastanti, una filosofia arrivista del «viva chi vince!», che annienta e getta a terra i legami comunitari di millenni di storia andina, *minca, aini, mita, ranti*, il lavoro comunitario e altre forme di mutuo sostegno. Questa «cronaca meticcica»—come la definisce Chang-Rodriguez con un'invidiabile semplicità—è un'arma di protesta, una critica coraggiosa ed aspra, che chiama le cose con il proprio nome, servendosi di elementi giocosi e risibili per attenuare il lamento in un pietoso drenaggio, che trasforma l'impotenza in un sorriso.

La cronaca dell'invasione iberica è una sinergica fusione di verità-fantasia, una storia romanizzata che aspira a legittimare la conquista e che evita sistematicamente il mea culpa. *Nueva corónica* fiorisce agli antipodi di quest'ultima. Comunque sia in HP non scarseggia la fantasia. Alla stessa maniera del limpido e inimitabile Garcilaso, HP si inventa e si attribuisce una madre

di casta nobile. Si dice «principe»—più che principale—, vincolandosi con la dinastia degli *yaros huanoqueños* (di Huanuco), ed è tutto da dimostrare. E inoltre, i suoi stratagemmi letterari, più ingenui che torbidi, non celano la sua viva percezione dello statuto coloniale né indeboliscono la sua ottica sciovinista. Egli narra addirittura in tono elegiaco il massacro del 1532 a Cajamarca.

Afferma decisamente che né Pizarro né Toledo avevano le carte per uccidere un re andino. Giudica i nuovi padroni come degli intrusi *mitimae* di Castiglia: i padroni legittimi della terra sono coloro a cui Dio l'ha consegnata fin dall'inizio. Luce genuina di comprensione ed empatia con la miserabile condizione degli schiavi negri. Per la sua tenace resistenza nella guerra di Arauco elogia il caudillo Lautaro e battezza con questo nome uno dei suoi fedeli cani, che lo accompagnano durante il triste viaggio finale a Lima, che egli immaginava fosse la residenza del medesimo re Filippo II...

Dice Petrarca che «Cosa bella e mortal passa e non dura», forse l'eternità dell'essere umano, passeggero in transito, è di appena tre o quattro generazioni. HP, durante la sua esistenza, si abbeverò dalle sorgenti della labbra paterna e dei suoi nonni. Nel raccontarci degli usi e credenze, delle

fieste e sepolture, canzoni e danze delle molteplici etnie al tempo degli inca, ci fa udire l'eco rumorosa di un antico intenditore, che si parla di cose familiari, la cui lontananza e mancanza accrescono l'agrodolce malinconia del bene perduto.

Le gradi opere sopravvivono agli uomini. Svaniti gli anonimi artefici del paleolitico rimane la Venera di Willendorf, le pitture rupestri di Altamira o de Ajanta. E ci sono le Piramidi, Stonehenge, Machu Picchu, Teotihuacán. Senza Euclide continuiamo a studiare la geometria. Non più Shakespeare, ma si *Re Lear*. Non più Michelangelo, ma li la Cappella Sistina. Non più HP, ma il suo clamore nel deserto, pungente e catoniano, giunge ancora a noi dal profondo dei tempi.

Se ogni essere umano possiede qualcosa in più di Platone o qualcosa in più di Aristotele, a parte le sfumature della retorica, ci sono due tipi di discorsi: a) l'aristotelico, che cammina a piedi e al rallentatore a causa di una catena grigia intrecciata di sillogismi e meandri e b) il platonico, che avanza diritto e vola in immagini che simulano il colore e il movimento. Il discorso di HP è del secondo tipo, e ad ogni passo affianca un concetto e un disegno. In una tale prospettiva le sue illustrazioni non sono, come si suol dire, aggiunte grafiche a un testo scritto. Al contrario è il testo a mettere l'immagine originale in primo piano, per poter spiegarla. HP aspira a intercettare il futuro lettore più attraverso gli occhi che mediante la testa. Se il calmo raziocinio di uno scrittore parla da vicino all'orecchio e all'intelligenza, quello intuitivo tocca di colpo il cuore. Detto in una rude metafora, HP ci afferra e avvolge con l'immagine, atto primo di un *flash* istantaneo, per poi farlo con la spiegazione scritta, ripensata e susseguente. HP accoppia testo e figura e, come in un testa o croce di una vecchia medaglia, ci offre due versioni parallele: disegni per l'analfabeta, lettere per chi sa leggere. Se il lettore perspicace le abbia restituendo loro la propria unità semantica, tanto meglio!

Diceva il maestro Raúl Porras Barrenechea che l'ingiustizia sembra meno dura quando c'è una voce virile che la denuncia e condanna. È ciò che fa l'indigeno HP. È ciò che fece, immerso in un'epoca ingrata, di quella complessa e amata biografia collettiva, ininterrotta nel tempo e tanto nostra, che chiamiamo Perù. Dietro le penultime ombre della notte che, ferite dai raggi dell'aurora si dispiegano e fuggono, la fiaccola accesa di HP assomiglia a un cono di fulgore che, come rinnovato *fiat lux* illumina la caverna di Platone della nostra nazionalità.

Alcuni decenni fa, con Blanca Varela e Abelardo Quiroga si discuteva degli autori peruviani da editare per il Fondo della Cultura Economica, che Blanca dirigeva a Lima. Avevano già quattro assi: Garcilaso, Mariátegui, Vallejo, Arguedas. Siccome non c'è quinto che sfugiri, suggerì Huamán Poma. Lo accettarono. Io rivivevo già il suo storico fregio coloniale, tinto di amarezza e violenza, di tristezza e tenerezza. In un grigiastro prologo di più di cinquant'anni fa mi permisi di descrivere HP come un appassionato, conflittuale e rude Las Casas indigeno e il suo libro come «uno degli importanti» che si scrissero in Perù. Oggi ho l'onore di poter rettificare: «è il libro più importante che si sia scritto in Perù».

* È uno dei più importanti storici peruviani della seconda metà del XX secolo. Quest'anno la Biblioteca Nazionale del Perù pubblica la monumentale edizione commentata della *Nueva corónica y buen gobierno*.



Cammina con l'autore.

Il Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri organizza un'esposizione itinerante sulla *Nueva corónica*

La mostra riproduce integralmente, anche se in dimensione diversa rispetto all'originale, le 398 pagine di illustrazioni presenti nel manoscritto, e che si accompagnano alle altre 800 pagine del testo. Sull'importanza di questi disegni, Rolena Adorno afferma che: «se il lettore si sofferma in ognuno dei 398 disegni e legge i testi in prosa che li accompagnano, comprenderà chiaramente che questo metodo—nel quale il testo visuale precede quello verbale—fu per Guaman Poma non solo un sistema compositivo ma anche la spina dorsale della concezione della sua opera. Le immagini anticipano, drammatizzano e "presentificano" i contenuti del libro; con il testo primo dell'opera, non le "illustrazioni" secondarie [...]. Il lettore osservando queste differenze noterà che i disegni dettano il ritmo e i contenuti della stesura del contenuto verbale che poteva esser comunicato». La mostra rende omaggio a Guaman Poma e alla sua eccezionale opera, fonte particolarmente preziosa per gli studi sulla civilizzazione andina e testimonianza valorosa e decisiva contro gli abusi ai danni dei poveri e i deboli delle «sue terre», nel bel mezzo di profonde e dolorose trasformazioni che il Perù dei suoi tempi stava sperimentando.

BRUS RUBIO CHURAY L'AMAZZONIA SENZA LIMITI

María Eugenia Yllia*

Considerazioni sull'opera dell'artista *huitoto-murui*, nato nella comunità di Paucarquillo, Loreto, nel 1983.

Se c'è una caratteristica che ridefinisce i parametri delle arti plastiche contemporanee essa è la mobilità sociale e la possibilità, che hanno gli artisti, di sovvertire la nozione di periferia. La pittura di Brus Rubio Churay incarna questa condizione e non solo perché riguarda un genere artistico ridimensionato al di fuori del proprio contesto, ma perché il suo repertorio, composto abitualmente da entità, esseri mitologici ed epici della tradizione culturale *huitoto-murui*, si è arricchito di scenari immaginari, personaggi ed elementi che testimoniano la dinamica culturale nella quale è immerso.

Facendo forza nell'audacia che lo contraddistingue in quanto cacciatore visuale, l'artista ha inserito nei suoi lavori recenti alcuni dettagli dalla propria cartografia personale. Lima e Parigi, luoghi che accompagnano il suo itinerario artistico, sono scenari densi di situazioni, incontri e confronti estetici consegnati alla pittura. Rubio Churay ci regala *Pasaporte amazónico*, un'ardita composizione che "esotizza" il paesaggio parigino circondando la torre Eiffel di un paradisiaco ed esuberante ambiente amazonico. La presenza di due *puccinos* o soffiatori di cerbottana reinterpretata una pietra miliare della modernità occidentale con simbologie regionali e, allo stesso tempo, ridimensiona le peculiarità locali convertendo Parigi in una città tropicale. Desta grande interesse la decisa impronta di luce e colore che inonda il cielo parigino, gli animali che popolano l'intera composizione, tucani, bradipi, pappagalli e delfini colorati sorretti da una coppia di bambini, mentre altri danzano in fila intorno a una Senna trasformata.

Un elemento chiave e ricorrente della sua opera è l'inserimento del proprio autoritratto. Rubio Churay si mostra in abiti occidentali e con una corona di piume di pappagallo, oggetto tradizionale che allude alla sua etnia *huitoto-murui*, che egli porta orgogliosamente con sé come un autentico passaporto per il mondo. Il meticcio del vestito è un'analogia dell'identità eterogenea degli indigeni contemporanei ed interpreta le complesse relazioni che questa tematica suscita all'interno delle comunità tradizionali, che l'artista conosce bene.

Dello stesso tenore è *R'ikai, llegar con fuerza*, nel quale un energico gruppo di indios, raffigurati con frutta, foglie, *mitayo* (selvaggina) ed altri alimenti tipici delle feste tradizionali della popolazione *huitoto-murui*, posa di fronte al Palazzo di Governo nella *Plaza Mayor* di Lima. Facendo ancora una volta ricorso all'autoritratto, l'artista appare con il corpo dipinto con *jidoro* e *huito*



R'ikai, llegar con fuerza.



Invitación.

(frutti dell'amazonia) e una corona di piume. Si tratta di un discorso visuale che innalza i valori del rispetto e della difesa della cittadinanza mediante l'incontro interculturale in un ambiente festivo ed armonioso. La presenza di bambini, che a mo' di putti o angioletti fluttuano nel cielo, lascia intravedere una caratteristica che ha accompagnato ed arricchito il suo linguaggio plastico, l'appropriazione di elementi visuali dell'arte occidentale.

In *Invitación*, la presenza di tre *huitotos* (gruppo etnico indigeno), che superano letteralmente i bordi della cornice zigzagante, ci introduce a un tema che l'ha sempre interessato in quanto creatore: la pittura

come mezzo di rappresentazione e delle mostre come spazio di incontro sociale e legittimazione dell'artista. L'allusione alla nazione è eloquente attraverso la bandiera peruviana e lo scudo, i cui simboli sono stati sostituiti da altri di indole amazonica: una corona *huitoto* e una cornucopia dalla quale non escono monete ma pesci, alludendo ad un altro tipo di ricchezza. Il dipinto è sorretto da dei piccoli atlanti, mediante i quali l'artista, ancora una volta, usa elementi convenzionali dell'arte occidentale. Si aggiungono all'insieme una donna che osserva lo spettatore, con in mano un bicchiere, e un fotografo che immortalava la scena, personaggio tipico delle inaugurazioni delle mo-



Pasaporte amazónico.

stre d'arte che Brus inserisce nella tela. La vegetazione che inonda le pareti della galleria, come anche i simboli geometrici *huitoto-murui* distribuiti nel pavimento, sono una metafora di ciò che succede all'arte contemporanea: l'Amazzonia non è solo uno spazio geografico, ma un modo differente di guardare il mondo.

* Laureata in Storia dell'Arte, con Master in Antropologia, Museologia e Gestione Culturale.

Il Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri ha organizzato recentemente la mostra «Tránsitos. De Paucarquillo a París, ida y vuelta» (Passaggi. Da Paucarquillo a Parigi, andata e ritorno).

BERNASCONI O L'ARTE DELL'INCISIONE

In una mostra retrospettiva si riunisce l'opera grafica dell'importante artista limeño.

«L'indigenismo, senz'altro, ha segnato l'inizio di un singolare capitolo nella storia dell'arte dell'incisione latinoamericana. Oltre alle stampe xilografiche di José Sabogal, Julia Codesido e Camilo Blas, spiccano quelle di altri artisti plastici come Teófilo Allain, Domingo Pantigoso o Julio Camino Sánchez, i quali, a nostra opinione, hanno raggiunto le vette più alte della propria produzione in questa disciplina, sebbene essi fossero considerati principalmente dei pittori.

Esistono altri importanti incisori che hanno sviluppato un lavoro xilografico dello stesso spessore, come Jorge Ara, Joel Meneses, Félix Rebolledo e Alberto Ramos. Tra i più giovani possiamo citare Martín Moratillo, Marco Albuquerque, Israel Tolentino e Luis Torres. Tra tutti loro, per la prolificità del lavoro, per la diversità tematica e per le innovazioni tecniche —come l'aggiunta del colore all'incisione— emerge la figura di Carlos Bernasconi (Lima, 1924), che si dedica all'incisione da più di sessant'anni. La mostra antologica del suo lavoro xilografico ha avvalorato la sua importanza nell'ambito della storia dell'arte dell'incisione peruviana, contraddistinguendolo per aver fatto da vincolo tra la xilografia dalle tematiche indigeniste e quella promossa dai più importanti incisori contemporanei, fedeli ad un'ispirazione di tipo figurativo, durante la seconda metà del XX secolo, quasi esclusivamente dedicati all'incisione in legno».



Espantapájaros, 1976.

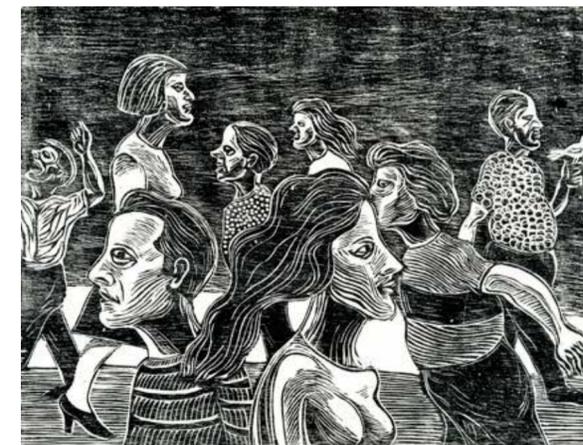
* Frammento del lavoro di Manuel Munive nel catalogo Carlos Bernasconi. Antología xilográfica 1953-2015, Lima, Instituto Cultural Peruano - Norteamericano, 2015.



Arriero, 1977.



El tronco, 1955.



Urbanos, 2011.

FRANCISCO LOMBARDI UN PERCORSO

Ricardo Bedoya*

Il rinomato regista peruviano riceve il Premio Nacional de Cultura (Premio Nazionale alla Cultura).

Di seguito una rassegna della sua filmografia.

Francisco Lombardi (Tacna, 1949) è uno dei pochi cineasti che hanno avuto la possibilità di costruire una carriera stabile in Perù. Il suo percorso inizia nel 1974 e continua fino ad oggi: nel 2015 esce *Dos besos (Troika)*, la sua diciassettesima pellicola. Questa continuità dona alla sua opera visibilità internazionale, gli permette di presentare alcuni dei suoi film nelle sale all'estero ed ottenere premi in numerosi festival. Nel 2014 riceve, in riconoscimento alla propria carriera, il Premio Nacional de Cultura del Perú (Premio Nazionale alla Cultura).

Il vincolo di Lombardi con la produzione cinematografica risale alla fine del 1960, periodo in cui studia presso la Scuola di Cinema di Santa Fe. Studia anche nel Programma di Cinema e Televisione dell'Università di Lima. Parallelamente si occupa di critica cinematografica nel quotidiano *Comeo* e nella rivista *Hablemos de Cine* dal 1968.

Grazie a dei meccanismi legali sulla promozione del cinema peruviano, inseriti in una legge promulgata nel 1972, egli inizia a realizzare alcuni cortometraggi che precedono il suo primo film, *Muerte al amanecer* (1977), una cronaca dell'atmosfera che circonda le ultime ore di un condannato a morte per fucilazione. Essi incarnano personaggi che affrontano crisi intense. I film di Lombardi sono testimonianze di quegli sviluppi critici. È ciò che avviene in *Maruja en el infierno* (1983) e in *La ciudad y los perros* (1985). Ma anche nelle seguenti pellicole, *La boca del lobo* (1988) —che drammatizza su un episodio incescioso della lotta contro il Sendero Luminoso— e *Caidos del cielo* (1990).

Crisi che trovano la loro espressione visuale nelle scenografie deteriorate che le attivano. Il lavatoio di bottiglie nel quale si svolge la vicenda di *Maruja en el infierno*, gli ambienti castrensi di *La ciudad y los perros* e *La boca del lobo*, così come gli scenari fatti di stravaganza e marginalità che ospitano le storie, tra loro intrecciate, di *Caidos del cielo*, sono tutte topografie che rimandano, in modo allusivo, ai climi morbidi e ai venti di marciame che scossero il Perù nella decade del 1980.

Questi posti, più che altro sinistri (da menzionare il lavoro fotografico di Pili Flores Guerra), modellano il temperamento dei personaggi del cinema di Lombardi. O meglio, lo frantumano, lo debilitano. Il tenente Gamboa di *La ciudad y los perros*, il giovane poliziotto Vitin Luna di *La boca del lobo* e lo scrittore Hugo di *Los amigos* sono tutti personaggi lucidi, ma fragili e delicati. Intuiscono il nonsense dei sistemi autoritari con i quali convivono, ma una debolezza essenziale gli impedisce di ribellarsi, cedendo alla tentazione del fallimento. Non è del tutto fuori luogo



Francisco Lombardi.

come il compianto Gilberto Torres e Aristóteles Picho, sono tutte figure importanti del suo cinema.

Nel 1994 Lombardi presenta *Sin compasión*, libera interpretazione di *Delitto e Castigo*, di Dostoevskij, e nel 1996 *Bajo la piel*, forse la pellicola meglio riuscita.

La tetra storia criminale di *Sin compasión* mette in luce una riflessione sulla violenza esercitata in nome di un'idea assoluta e perversa della giustizia: preoccupazione presente nel Perù degli inizi del 1990, quando il Paese si consumava nelle fornaci della violenza provocata dalle barbare azioni del gruppo maoista del Sendero Luminoso e scosso dalla risposta armata che venne intrapresa. Il protagonista, Ramón Romano (Diego Bertie), incarnazione di Raskol'nikov, è il ritratto robot di quei giovani che, impazienti e dalle scarse possibilità di crescita personale offerte dal Paese, scelsero la violenza.

Bajo la piel, invece, aggrappandosi alla disciplina narrativa del thriller scritto con precisione chirurgica da Augusto Cabada, è un «racconto morale» sulla famiglia intesa come spazio di complici silenzi e segna uno sguardo penetrante sul clima d'impunità, causato dall'amnistia concessa agli integranti del gruppo paramilitare Colina, responsabile di numerose esecuzioni extragiudiziali.

No se lo digas a nadie (1998) si basa nel romanzo primo di Jaime Bayly. Senza essere un progetto personale, come invece avvenne per gli adattamenti di *Maruja en el infierno* o *La ciudad y los perros*, Lombardi aggiunge alla storia originale, condensata dagli sceneggiatori Pollarolo e Moncloa,

tematiche ricorrenti nei suoi film: l'educazione emozionale del protagonista; i conflitti scatenati dal ruolo dissolvente dei personaggi femminili; la visione critica degli standard di moralità della borghesia limeña.

Il nucleo drammatico del film mette a confronto il ragazzo che scopre il desiderio omosessuale con la legge simbolica e repressiva del padre. Nonostante il doloroso percorso educativo e l'esposizione alla «perdita dell'innocenza» del protagonista, *No se lo digas a nadie* è il film meno critico o pungente del regista.

Adattamento del romanzo di Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1999) è una favola amazónica fatta di alti e bassi. La storia del militare Pantaleón Pantoja segue una traiettoria che va dalla parodia al dramma e dalla farsa alla conclusione patetica.

Il film lima il filone satirico e umoristico del romanzo per metterlo al servizio degli interessi abituali del proprio cinema, come dice lo stesso Vargas Llosa. Pantaleón Pantoja è un personaggio che evoca altri del cinema di Lombardi: coloro i quali vedono la distruzione della propria stabilità intima, o delle proprie relazioni personali a causa di una presenza femminile perturbante e dissolvente.

Fatta eccezione per *Maruja en el infierno* e *Mariposa negra* (2006), in cui i protagonisti sono donne, i film di Lombardi preferiscono drammatizzare i comportamenti maschili. Uomini che nutrono legami camerateschi e che, all'improvviso s'imbattono nella furia di un'apparizione femminile che mette in discussione la robustezza di tali legami. La donna nel suo cinema

è promessa di una sensualità problematica. Pantaleón finisce come sacrificato a causa della propria passione per la Colombiana e, come per il tenente Gamboa di *La ciudad y los perros* e Vitin Luna di *La boca del lobo*, finisce per essere abbattuto dalla sua istituzione: il proprio fallimento è la conseguenza del desiderio per una donna e la sua infedeltà ai regolamenti castrensi.

Adattamento del romanzo del cileno Alberto Fuguet, *Tinta roja* (2000) è la storia di una maturazione, ma allo stesso tempo un ritratto del mondo dei tabloid. La storia descrive il rapporto che istaura un apprendista giornalista con un redattore veterano di cronaca nera. Alcuni elementi ricordano *La boca del lobo*: assistiamo alle avventure di un giovane che sembra trovare alcune crepe nella propria vocazione e finisce per lottare con la conseguente frustrazione.

La formazione nel mestiere va al passo con le vicende di una delusione personale. *Tinta roja* è una cronaca della sordità urbana, dinanzi alla scoperta dell'orrore quotidiano. L'andirivieni dei giornalisti per la città, documentando notizie di sangue è filmato da una camera mobile e agitata. La scrittura di *Tinta roja* spezza i ritmi abituali del cinema di Lombardi, fatto di inquadrature stabili, piani in campo-controcampo e montaggio continuo.

Il dodicesimo lungometraggio di Lombardi, *Ojos que no ven* (2003), è anche il più lungo e ambizioso di tutta la sua filmografia.

Esso mostra un affresco, di natura «corale», dei giorni finali del governo di Alberto Fujimori (1990-2000). In 155 minuti di proiezione, sei storie

si sviluppano in modo simultaneo. Ognuna drammatizza i sentimenti di angoscia, malessere e paura provocati dalla diffusione dei video registrati dall'assistente alla presidenza Vladimiro Montesinos, che denunciano una trama fatta di corruzione organizzata dal potere.

Un periodo della storia peruviana sul quale egli ritorna è quello di Ma-

riposa negra (2006), adattamento del romanzo *Grandes miradas*, di Alonso Cueto. È la storia di una giovane che vede la propria vita distrutta in seguito all'omicidio del suo ragazzo; crimine politico contro un giudice che indaga nei meandri della corruzione istituzionale. La *mariposa negra* (farfalla nera) della vendetta spinge la donna a una missione di castigo e sacrificio personale. Lombardi, sicuro nell'esercizio dell'*huis clos*, non trova però né i tempi né i modi della *suspense* crescente, che la trama esige.

I suoi ultimi film, *Un cuerpo desnudo* (2008), *Ella* (2010) e *Dos besos (Troika)* (2015), mantengono alcune similitudini tra di loro. La macchina si concentra nel confino di pochi personaggi e nei conflitti scaturiti dall'irruzione di una donna, che innesca una crisi all'interno di un gruppo di amici o di una coppia. *Ella* e *Dos besos (Troika)* sono film da camera, dall'accento intimista, nei quali si dibattono conflitti di natura etica, con maggior o minor fortuna.

Raggiunta la maturità, Lombardi prova a percorrere nuove strade: riduce la presenza del dialogo come sostegno all'azione e confida nel potere rivelatore dello sguardo. In *Ella*, il personaggio rappresentato dall'attore Paul Vega è seguito durante 45 minuti da una camera silenziosa. In *Dos besos (Troika)*, i silenzi dicono più che le parole.

Vedremo con interesse fin dove lo condurranno i film che verranno.

* Critico cinematografico e docente dell'Università di Lima. Ha pubblicato *El cine peruano en tiempos digitales. Entorno, memoria y representaciones*.



Mariposa negra (2006).



Riprese di Pantaleón y las visitadoras (1999).

riposa negra (2006), adattamento del romanzo *Grandes miradas*, di Alonso Cueto. È la storia di una giovane che vede la propria vita distrutta in seguito all'omicidio del suo ragazzo; crimine politico contro un giudice che indaga nei meandri della corruzione istituzionale. La *mariposa negra* (farfalla nera) della vendetta spinge la donna a una missione di castigo e sacrificio personale. Lombardi, sicuro nell'esercizio dell'*huis clos*, non trova però né i tempi né i modi della *suspense* crescente, che la trama esige.

I suoi ultimi film, *Un cuerpo desnudo* (2008), *Ella* (2010) e *Dos besos (Troika)* (2015), mantengono alcune similitudini tra di loro. La macchina si concentra nel confino di pochi personaggi e nei conflitti scaturiti dall'irruzione di una donna, che innesca una crisi all'interno di un gruppo di amici o di una coppia. *Ella* e *Dos besos (Troika)* sono film da camera, dall'accento intimista, nei quali si dibattono conflitti di natura etica, con maggior o minor fortuna.

Raggiunta la maturità, Lombardi prova a percorrere nuove strade: riduce la presenza del dialogo come sostegno all'azione e confida nel potere rivelatore dello sguardo. In *Ella*, il personaggio rappresentato dall'attore Paul Vega è seguito durante 45 minuti da una camera silenziosa. In *Dos besos (Troika)*, i silenzi dicono più che le parole.

Vedremo con interesse fin dove lo condurranno i film che verranno.

* Critico cinematografico e docente dell'Università di Lima. Ha pubblicato *El cine peruano en tiempos digitales. Entorno, memoria y representaciones*.

SUONI DEL PERÙ

JULIO PÉREZ
QUIZÁ MAÑANA (Forse domani)
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2015,
WWW.JULIO-PEREZ.COM)

Definito dallo stesso autore come un insieme di materiali che provano a fungere da canale esplorativo delle sue verità intime per riuscire ad inventare la libertà, questa raffinata produzione discografica mette insieme il più recente lavoro musicale di Julio Pérez, cantante e leader del gruppo La Sarita, band di lungo corso nell'ambiente musicale peruviano, nel campo del rock-fusion. In questa opportunità Pérez mette da parte i suoi personalissimi angeli e demoni provando a creare un disco emotivo, carico di contenuti in evoluzione, come una testimonianza della sua propria versione dell'«arte del vivere», per poter dividerla senza complessi né pudore con il proprio pubblico. Questo drastico autoesame si materializza in un suono strumentale potente, prodotto accuratamente da Manuel Garrido-Lecca, creando sette tracce che lo stesso Julio Pérez definisce rock drammatico-romantico attraverso la cura dei tappeti sonori, del lavoro sulle timbriche elettroniche e campionate che si uniscono al violino e al violoncello in alcune occasioni, e a un missaggio che si concentra sulla voce in quanto elemento espressivo in sé stesso, fondendola con la varietà strutturale presente nel disco. Non c'è spazio per ricercare ritmi, timbriche o elementi di musica peruviana in questa produzione. Quel tipo di «verità esteriore» continuerà ad esser compito di La Sarita, progetto che continua in parallelo. Saltano, invece, all'orecchio tracce profonde di gruppi emblematici della *movida* degli anni '90, come gli Heroes del Silencio e in particolare Bunbury per quanto riguarda il lavoro interpretativo nella voce, nonostante che, fin dagli inizi della propria carriera, Pérez abbia adoperato questi tipi di influenze per poter creare e plasmare il proprio stile vocale. Possiamo, inoltre, evidenziare le chitarre elettriche dal contenuto notevole «quasi metal», e delle percussioni solide e leggere, tratteggiate dal rock progressive. Il disco è stato registrato a Lima, missato e masterizzato a Miami. La copertina contiene i testi di tutte le canzoni e alcune fotografie di Julio nel *Residencial San Felipe*, a simboleggiare l'influenza che hanno esercitato sullo stesso autore gli abitanti di questa molteplice, segmentata e multiculturale città che è Lima.



INCA SON
DISCO DE ORO (Disco d'oro)
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2014,
WWW.INCASON.COM)

Così come hanno fatto molti peruviani negli anni '80, César Villalobos Leiva, nato a Ascope (La Libertad), fondatore

peruviani impegnati a rappresentare sé stessi nella maniera più autentica possibile ed a cercare spazio nel mondo musicale, grazie ai propri meriti e alla qualità delle proprie creazioni ed interpretazioni. (Abraham Padilla).

peruviani impegnati a rappresentare sé stessi nella maniera più autentica possibile ed a cercare spazio nel mondo musicale, grazie ai propri meriti e alla qualità delle proprie creazioni ed interpretazioni. (Abraham Padilla).



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: bolletinculturalchasqui@reee.gob.pe
Web: www.reee.gob.pe/politicaesterior
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:
Impresos SRL

LA CUCINA PIURANA

Manuel Tumi*

Tra tutte le cucine regionali peruviane la tradizione culinaria di Piura continua ad offrirvi la ricchezza dei suoi piatti, accompagnati da una *chicha* (tipo di bevanda) di mais fermentato, conosciuta come «el clarito».

Incastonata nel nord del Perù la regione di Piura gode di particolari caratteristiche geografiche. Ad essa appartiene un segmento della cordigliera delle Ande, la selva alta, il bosco secco equatoriale, le valli tropicali e i deserti. In America del sud questo è l'unico territorio che alterna il deserto con il tropico. Il suo mare riceve le correnti marine fredde e calde durante tutto l'anno. Una geografia così singolare dona una gran varietà di prodotti marini e terrestri, con i quali i piurani hanno saputo creare una cucina dagli accenti molto particolari e saporiti.

Nelle acque del mare piurano si possono pescare specie molto importanti e pregiate come il merlin, il pesce spada, il mero, il robalo, l' ojo de uva, il pez guitarra e, inoltre, quelle popolari ed abbondanti come la caballa e la cachema. Sono allo stesso modo abbondanti i frutti di mare come il perchebe.

In queste terre cresce rigogliosa la banana, la yuca, il mais e un prodotto unico come il limone di Chulucanas, con il cui succo estremamente acido si prepara quello che gli intenditori considerano il miglior *cebiche* del Perù.

Il cibo di Piura ha la sua miglior espressione nelle «picanterias» o nei «chicherios», ristoranti popolari nei quali la bandiera bianca sopra il tetto annuncia che la *chicha de jora*, bevanda ancestrale preparata con il mais, è già pronta e può esser servita per accompagnare il *cebiche de mero*, la *cachema encebollada*, la *carne moqueada*, il *pasado por agua*, i *tamalitos verdes*, il *seco de chabelo*, il *majado de yuca* o la *malarabia*, piatto che si consuma durante i giorni di Settimana Santa.

Sebbene la modernità abbia imposto negli ultimi anni l'uso della cucina a gas, a Catacaos e Chulucanas, santuari della cucina piurana, si continuano ad usare, nel rispetto della tradizione e per ottenere un genuino sapore «del nord», pentole di creta alimentate a legna di carrubo. Quest'ultimo combustibile si usa, in particolare modo, per preparare il *copuz*, una versione piurana della *pachamanca* andina; a differenza di questa, nella versione locale le pietanze sono riposte sotto terra in un recipiente di ceramica.

Il *cebiche*, Hemingway e il mare di Piura

Nel loro documentato libro *La cocina piurana. Ensayo de antropología de la alimentación* (La cucina piurana. Saggio di antropologia dell'alimentazione) (Lima, CNRS-IFEA-IEP, 1995), Anne-Marie Hocquenghem e Susana Monzón sostengono che «il litorale del dipartimento di Piura è una delle zone di pesca più importanti del Paese [...]». Nel litorale abbondano sia i pesci d'acqua fredda, della corrente di Humboldt sia quelli di acque più temperate, della corrente de El Niño. Questo incontro tra acque fredde e calde favorisce il rinnovamento del plancton, permettendo la concentrazione di numerose risorse di natura idrobiologica (alghe, molluschi, crostacei, cetacei) (Centro raccolta dati per la conservazione, 1992).

I pescatori piurani si avventurano in alto mare da Sechura, Yacila, Colán, Paíta, Talara e Cabo Blanco per raccogliere quello che la natura delle ricche acque del Pacifico regala loro. Uno di



Rosario Imaz Sosa, della picantería La Chayo, a Catacaos.

questi luoghi, Cabo Blanco, un'insegnante a pochi chilometri da Talara, è stato negli anni '50 la miglior zona per la pesca sportiva in tutto il Sudamerica. Attratti dal merlin nero e dal pescespada, e grazie al fatto che a quei tempi Talara era servita da un aeroporto internazionale nel quale atterravano gli aerei di Panagra precedenti da Miami, arrivarono come ospiti dell'esclusivo Fishing Club de Cabo Blanco artisti del calibro di «Tarzan» Johnny Weissmüller, John Wayne e Gregory Peck, e il grande scrittore e premio Nobel Ernest Hemingway.

Hemingway, che aveva già pubblicato *Il vecchio e il mare*, arrivò a Cabo Blanco nell'aprile del 1956 con una troupe della Warner per collaborare alle riprese di alcune scene del film ispirato al suo romanzo e, soprattutto, per pescare il merlin nero. Grande amante della pesca d'altura, egli sapeva che in queste acque era stato catturato un esemplare di questa specie che pesava 700 kilogrammi e che misurava quattro metri e mezzo di lunghezza. Hemingway soggiornò per 32 giorni a Cabo Blanco e tutte le mattine salpava nella *Miss Texas* alla ricerca del merlin nero gigante. Trascorrevano giornalmente circa dieci ore in alto mare, ma non riuscì a catturare la grande preda che sognava. Il mio gran amico, il giornalista, passato a miglior vita, Manuel Jesús Orbeago, che insieme ad altri due uomini della stampa della capi-

tale documentò giorno dopo giorno la vacanza dello scrittore in questa piccola baia peruviana, mi riferì, molti anni dopo, che Hemingway era molto cordiale e chiacchierava con loro in spagnolo e che era affascinato dai piatti che gli servivano al Fishing Club, in maggioranza a base di pesce e frutti di mare, tra i quali non poteva mancare il *cebiche*. Obregozo ricordava che alla vigilia della sua partenza, i tre giornalisti limegni regalarono allo scrittore una bottiglia di pisco sulla cui etichetta avevano scritto questi versi di Domingo Martínez Luján: «Fin quando piangono le uve, io ne berrò le lacrime». Nella mattinata del suo ultimo giorno che passò a Cabo Blanco, Hemingway si riunì con i giornalisti e disse loro: «Stanotte ho bevuto tutte le vostre lacrime».

Ma ritorniamo al nostro tema. È risaputo che in vari paesi americani esiste l'abitudine di mangiare pezzi di pesce fresco macerati con il succo di limone, piatto che viene genericamente chiamato *cebiche* in Messico, Colombia, Ecuador e Perù, dove ne esistono decine di versioni.

In un saggio, ancora inedito, sulla cucina peruviana Carlos Orellana afferma che: «Non conosciamo l'etimologia della parola «*cebiche*» e di fatto l'origine di questo piatto. Ci sono diverse ipotesi proposte dal mondo accademico, come quella di Javier Pulgar Vidal, secondo cui il *cebiche* o

ceviche deriva de *viche*, che nella lingua *chibcha* (diffusa a Panamá, in Colombia, in Ecuador e fino al nord del Perù) significa «tenero», termine con il quale si allude a fresco, in contrapposizione a solido e cotto. Il *cebiche* o *ceviche* è, quindi, un «non cotto», una marinatura di pesce fresco, il cui risultato è la caratteristica carne «tenera».

Se è vero che il *cebiche* è peruviano, esso deve esser nato senz'altro a Piura, dove abbonda, come in pochi altri posti del Sudamerica, un eccellente prodotto marino e dove, inoltre, è diffuso il rinomato limone *sutil* o *ceuti*, importato dai conquistadores spagnoli. L'incontro dei due principali ingredienti di un *cebiche* «classico», insieme all'abbondanza dei prodotti di mare nella dieta dei piurani per molti secoli, avallano questa ipotesi.

Per questa ragione fin dal 1970, ovvero da più di quarant'anni, come indica lo stesso Orellana, il *cebiche* del nord, e in particolare modo quello piurano, si converte nel cosiddetto «*cebiche*». La sua semplicità, freschezza, e la qualità dei prodotti con i quali viene preparato, si affermano su tutte le altre varietà di *cebiche* peruviano.

Coloro i quali sanno di cucina dicono che i piatti più difficili da preparare sono quelli che hanno meno ingredienti. Tutto ciò avviene con il *cebiche*, fatto di pesce freschissimo tagliato a piccoli pezzi, cipolla, aji (tipo di peperoncino), limone, sale e pepe. Secondo Pablo Abramonte, chef del Chulucanas, il miglior ristorante di cucina piurana di Lima, sono due gli elementi che fanno del *cebiche* piurano il *cebiche* per antonomasia del Perù: il *mero murique* (tipo di pesce) e il limone di Chulucanas, un agrume unico nel suo genere, caratteristico per l'intensa acidità e la buccia sottile e fragrante.

Grazie a quest'eccezionale caratteristica del limone —ci dice Abramonte—, a Piura il *cebiche* viene servito appena si finisce di prepararlo, diversamente a quanto avveniva nel resto del Paese fino a una ventina di anni fa, quando si aspettavano una o due ore affinché il limone «cuocesse» il pesce.

A Piura il *cebiche* viene sempre servito in compagnia della *yuca* bollita (e mai con il *camote*, come si usa fare a Lima e in altri posti) e del *zarandajas*, un tipo di fagiolo diffusissimo nel nord. Oggigiorno, ai tempi del boom gastronomico peruviano e dello snobismo, le *picanterias* si sforzano —a volte si vendicano— nel variare la presentazione originale del *cebiche* o lo servono accompagnato da una varietà di alga chiamata *yuyo* o addirittura con i *chifles*, delle sottili fette di banana verde fritta.

Con il *mero* si prepara anche un altro piatto piurano conosciuto con il nome di «*pasado por agua*». La sua preparazione non richiede più di cinque minuti, durante i quali vanno bollite in acqua salata delle grosse porzioni di *mero* le quali, in seguito, vanno servite ricoperte di una salsa a base di cipolla, limone e *aji amarillo*, guarendo il tutto con la *yuca* bollita e i *zarandajas*.

Dal mare piurano viene la *cachema*, un pesce di taglia media che, anche se non così pregiato come il *mero*, è molto saporito e si può servire alla maniera del *cebiche*, bollito o cotto con la cipolla. Quest'ultima è la variante più

conosciuta che consiste nel friggere il pesce intero, accompagnandolo con molta cipolla, pomodoro e *aji amarillo*.

I *majados*

Non di solo mare è fatta la cucina piurana. In queste terre si produce mais e banana in abbondanza e con questi prodotti i cuochi possono fare meraviglie. Un pranzo tipico piurano può iniziare con i *tamalitos verdes*, fatti con chicchi di mais tenero macinati ed accompagnati dal *culantro* (varietà di coriandolo) che gli dona il loro caratteristico colore. Dopo l'insuperabile e tradizionale *cebiche de mero* ci si può imbattere nel *seco de chabelo*, uno dei piatti emblematici della gastronomia piurana. Preparato con il *plátano verde bellaco* (varietà di banana), tutto ci fa pensare che questo piatto provenga dalla zona di Chulucanas. Per prepararlo bisogna tagliare il *plátano*, previamente abbrustolito, in rondelle abbastanza spesse che, in seguito, vengono schiacciate e impastate con un mortajo (i piurani usano la caratteristica espressione «*majar*» (tritare)). Una volta ottenuto l'impasto di *plátano* esso si mischia, in una padella, con carne condita, cipolla, *aji amarillo*, *chicha de jora* e *culantro*.

«*Majar*» gli ingredienti non serve solo a preparare il *seco de chabelo*, ma anche a fare il *majado de yuca*, un altro piatto tipico di Piura. Nella sua preparazione si usa preferibilmente la *yuca* di Morropón, che è più soffice e bianca, la carne di maiale, la cipolla e l'*aji amarillo*. A differenza del *seco de chabelo*, la *yuca* non si passa in padella con l'olio. Una volta bollita la si «*maja*» (trita) e la si mischia, in seguito, con la carne di maiale precedentemente condita e fritta con la cipolla e l'*aji*. Semplice ma delizioso.

Negli ultimi anni è divenuto popolare un nuovo tipo di *majado*, il *majarisco*. In realtà questo piatto, che si consuma a Piura e a Tumbes, è una variante senza tanta immaginazione del *seco de chabelo*. A differenza di quest'ultimo, invece della carne bovina si usano i frutti di mare, prodotto che abbonda nel nord.

L'effervescenza di pesce e banane ha raggiunto una sintesi a Catacaos, paese a dieci minuti da Piura che è la



Picantería de Piura. Olio sui tela di Francisco Cienfuegos Rivera, intorno al 2000.

cattedrale della cucina piurana. Qui, durante i giorni della Settimana Santa e i venerdì di quaresima si mangia la *malarabia*, un piatto preparato con banana matura che va bollita e pestata fino a raggiungere la consistenza del puré, a cui si aggiunge la cipolla, l'*aji* e il formaggio, preferibilmente di capra.

Questo puré di banana è servito in un recipiente di zucca chiamato «*poto*» (utilizzato anche per bere la *chicha de jora*), accompagnato da una porzione di mero bollito, riso e minestra, il tutto bagnato da un pizzico di *chicha de jora*.

Ci raccontano i vecchi piurani che il nome singolare di questo piatto trae origine dalle vicende di una moglie che —stanca di dover sopportare le

lamentele del marito che, ubriaco e brontolone, le chiedeva di dargli da mangiare— improvvisò una merenda con gli unici ingredienti che aveva in quel momento: banana, cipolla, *aji* e formaggio. Gli servi il piatto e gli fece: «mangiatti questo così ti passa la *mala rabia* (rabbia cattiva)». Che sia verità o leggenda, il nome curioso, comunque, rimase e il piatto è una delle sette pietanze che vengono servite a Piura nei giorni della Settimana Santa, anche se è possibile gustarlo durante tutto l'anno.

La cucina Piurana non finisce qui. Ai piatti già descritti vanno aggiunti bolliti, *parihuelas* e *cubiches* fatti con tutti i frutti di mare, crostacei e pesci

che il ricco mare del nord ci offre, il riso rossastro preparato a Catacaos in una pentola di creta, il già noto *copuz*, ecc. Per concludere un tipico pranzo piurano ci sono le *natillas*, un dolce fatto con il latte, la farina di mais e lo zucchero di canna. I piurani si sentono orgogliosi dei propri piatti e le ragioni non mancano. Non si esagera nell'affermare che grazie al clima e alla natura, alla ricchezza del mare e alla fertilità delle sue terre, alle antiche tecniche di preparazione dei piatti, all'eccezionale qualità dei condimenti e di alcuni degli ingredienti utilizzati, Piura è uno dei paradisi gastronomici del Perù.

* È poeta ed ha lavorato come giornalista.

RICETTE

TAMALITO VERDE

INGREDIENTI (per 10 *tamalitos*)
1,5 kg mais tenero, 200 grammi di *culantro*
3 piccole cipolle, 1 *aji limo*, olio, sale

PREPARAZIONE

Il mais in chicchi si macina in uno sminuzza-tutto con la cipolla e il *culantro* e mezza tazza di olio, a cui si aggiunge il sale e l'*aji limo* senza semi. La massa che si ottiene si chiude in una *panca* (foglia della pannocchia), si lega e si mette a bollire per un'ora.

SECO DE CHABELO

INGREDIENTI (per 4 persone)
2 *plátanos verdes bellacos* arrostiti alla brace
200 grammi di carne secca o *cecina*
1 piccola cipolla tagliata a cubetti
1 pomodoro tagliato a cubetti
1 *aji limo* o *escabeche* a piacere
culantro a piacere, sale e pepe
origano, mezzo cucchiaio di *achiotte*
1 bicchiere di *chicha de jora*

PREPARAZIONE

Si «*maja*» (trita) la banana in un mortajo e si mischia in padella con olio e la carne secca, anch'essa arrostita alla brace in precedenza. In un'altra padella si prepara il condimento con tutti gli altri ingredienti e si cuoce per tre minuti. Di seguito si mette la banana con la carne sul condimento e si mischia fino ad ottenere una massa unita.

* Ricette del cuoco piurano Pablo Abramonte, del ristorante Chulucanas (Lima).

UNA FESTA INDIMENTICABILE LA CANDELARIA DI PUNO

Manuel Raetz*

La significativa celebrazione della città lacustre è stata inserita nella Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Unesco.

La festa della *Virgen de la Candelaria* (Vergine della Candelora) a Puno è una delle principali espressioni della diversità culturale quechua e aimara della regione; nonostante l'attuale successo, l'origine è stata semplice e circostanziale. Questo genere d'invocazione mariana compare alla fine del XIV secolo nella cittadina di Tenerife (Isole Canarie). Secondo quanto narra la tradizione locale, a due pastori guanci appare una Vergine mulatta, con in braccio il Bambino Gesù mentre sostiene una candela, da qui la denominazione di Vergine della Luce o Candelora. Quando le Isole Canarie vengono conquistate dalla Spagna, il loro culto raggiungerà la penisola iberica e si propagerà fino alle colonie americane. Nel 1596 il Re Filippo III si auto dichiarerà protettore della *Virgen de la Candelaria* e, tre anni più tardi, papa Clemente VIII la nominerà Patrona delle Isole Canarie. Una caratteristica di questa Vergine, chiamata la *morenita*, è che ella sosterrà il Bambino Gesù e porterà la candela in senso contrario rispetto alle effigi della Candelora che giungeranno in America latina.

Stabilitosi il vicereame peruviano, i dominicani diffonderanno il culto della *Virgen de la Candelaria* nelle provincie di Collao o Chucuito, giacché essi, che fin dal 1530 erano a carico del santuario della Vergine a Tenerife, vedevano nella pelle mulatta della *mamacha* un elemento di possibile e rapida empatia con la popolazione indigena. Una delle dottrine dominicane che acquisisce fama è quella della *Copacabana*, in cui la *Virgen de la Candelaria* si trasformerà in *Virgen de Copacabana* (1583), convertendosi in un importante santuario mariano per la popolazione del sud del vicereame, la quale diffonderà il proprio culto in numerose località e in ricchi insediamenti minerari, come quello di Laikakota (*Virgen de la Candelaria*) o quello di Oruro (*Virgen del Socavón*). Il culto mariano alla Candelora vedrà i suoi albori nella zona di Puno, verso la fine del XVIII secolo, durante la grande ribellione di Túpac Amaru II. Secondo la tradizione, la *Mamita Morena* (mamma mulatta) impedirà alle forze del cacicco de Tinta di conquistare la città nell'assalto finale, poiché esse confonderanno la processione della Vergine con i rinforzi del Re che giungevano in aiuto alla popolazione assediata, convertendosi, fin da allora, nella protettrice della città.

Verso la metà del XIX secolo la festa della Purificazione (2 febbraio) si convertirà nella festa della *Virgen de la Candelaria*, raggiungendo un successo maggiore rispetto alle tradizionali feste di San Carlo (4 novembre) e di San Giovanni Battista (24 giugno). Nei primi anni del XX secolo si esibiranno nella festa della Candelora alcune bande carnevalesche e gruppi di *sicuris* e *sicumorenos*, che danzeranno dalla vigilia del 2 febbraio fino alla fine della festa; negli anni '20 si aggiungono nuovi spettacoli di danza (*waca waca*, *diablada* e



Processione della *Virgen de la Candelaria*.



Concorso «en traje de luces» (in costume), tra i partecipanti dei numerosi quartieri della città.

llamerada), che erano già diffusi in altre feste dell'altopiano peruviano-boliviano. Sebbene fin dal 1929 ci siano stati alcuni sporadici concorsi tra i gruppi di *sikus* e alcuni danzatori, è dal 1954 che l'*Instituto Americano de Arte de Puno* inizia a organizzare regolarmente una competizione di danza, ma senza distinguere tra danze autoctone e balli «en traje de luces» (in costumi tipici); nel 1965 prenderà il controllo organizzativo del concorso la *Federación Folclórica Departamental de Puno*, oggi conosciuta come *Federación Regional de Folclore y Cultura de Puno*. Negli anni a seguire l'aumento dei gruppi di danzatori e lo spostamento della manifestazione nello Stadio Enrique Torres Belón, fanno sì che la competizione venga organizzata separatamente: i gruppi di ballo delle comunità e degli abitati limitrofi alla città parteciperanno nel giorno principale della festa (il 2 febbraio); e i danzatori in costume, i cui membri provengono dai

quartieri della città, gareggeranno la domenica dell'ottava festa. Questo sistema dura fino ad oggi.

I giorni della festa

Sia durante i giorni che precedono il 2 febbraio (data principale della festa), sia durante l'*octava* (ultimo giorno), nella città di Puno, come anche nelle comunità limitrofe, gli abitanti si preparano per queste due date, coordinando la sistemazione degli invitati o facendo le ultime prove del ballo a cui parteciperanno; inoltre, dal 24 gennaio inizia la novena nella Basilica Minore, conosciuta come la Cattedrale di Puno. Il 1 febbraio, vigilia della festa, l'*alferado del Alba* (incaricato dell'organizzazione della cerimonia) apre il giorno con fuochi artificiali e musica contadina, per poi dirigersi verso la Cattedrale, dove assiste alla messa dell'Alba (sei del mattino); di seguito offre una succulenta colazione nella propria casa o in un locale affittato; dopo mezzogiorno arrivano le numerose delegazioni contadine dalle vicinanze della città e si preparano alla tradizionale cerimonia dell'«*Entrada de cirios y kapos*», subito dopo il tramonto. Questa cerimonia è presieduta dall'*alferado del Alba* e da sua moglie, accompagnati dai familiari, dagli amici e dalle autorità, che portano ceri di diverse dimensioni e manifattura; dietro di essi, arrivano rumorose le bande e i gruppi di *pinkillos*, *chakallos* e *sikus* delle comunità che partecipano. Tutti si dirigono verso la Cattedrale per depositare i ceri e le offerte in onore alla *Mamita Morena*, come viene chiamata affettuosamente, e si celebra la messa di vigilia; alcuni partecipanti arrivano insieme a dei muli o dei lama, carichi di legna o *kapos*. Alla fine della messa tutti si riuniscono in Piazza

d'armi, dove l'*alferado del Alba* offre del punch, mentre vengono accesi i castelletti di fuochi artificiali e i *kapos* o *leños*, sempre accompagnati dal suono della banda musicale e dai flauti e dai tamburi.

All'alba del giorno di festa (2 febbraio), l'*alferado* della Festa inizia le celebrazioni con il frastuono degli scoppi e la tradizionale colazione della festa; nel mentre i ballerini iniziano a danzare per le strade della città o rendono visita al cimitero, dove riposano i loro antichi compagni. Arrivato mezzogiorno l'*alferado* e le autorità si dirigono al tempio per la messa della festa, per poi accompagnare in processione la *Mamita Candelaria*, seguita da alcuni gruppi di ballerini, mentre altri si incamminano verso lo Stadio Enrique Torres Belón, dove parteciperanno al grande concorso di danza autoctona.

Alla fine della processione, nell'atrio della Cattedrale si consegna il testimone della festa al nuovo *alferado* nominato per l'anno successivo, mentre, ascoltando in lontananza le musiche carnevalesche, *wifalas*, *chacareras* e *sikuris* gareggiano nello stadio. Il giorno seguente si rendono noti i vincitori del concorso di danza autoctona e si festeggia per le strade della città; alcuni s'incamminano ballando verso il tempio, per congedarsi dalla *Mamita Candelaria* e ritornare ai propri villaggi.

Il giorno principale dell'*octava* (chiusura) della Festa della Candelora cade sempre di domenica, ma sin dalla vigilia del sabato, l'*alferado* dell'*octava* inizia i festeggiamenti, visitando in mattinata la *Mamita Morena*, accompagnato dalle autorità e i membri dei gruppi di danzatori, che sfilano «in civile», vale a dire senza costumi né maschere, ma al ritmo delle musiche caratteristiche della festa. Tra i balli a cui si assiste, spiccano quelli della *diablada puneña*, *rey moreno*, *rey caporal*, *waca waca*, *kullawada*, *llamerada*, *morenada*, *ayarachis*, *sikumoreno*, *caporales*, *tuntuna*, *kallawayta*, *tinkus*, tra i tanti. Arrivata la notte, si celebra la messa di vigilia nella Cattedrale, per poi illuminare il cielo con l'esplosione dei castelletti di fuochi artificiali e le melodiose danze dei *sikuris*. All'alba della domenica dell'*octava*, le strade della città si affollano di spettatori e devoti che contemplan il passaggio degli splendidi gruppi in «*trajes de luces*», che danzano al ritmo delle rumorose passacglie; a mezzogiorno si celebra la messa dell'*octava*, con il vescovo di Puno a servire messa, accompagnato dalle principali autorità e dai patrocinatori dei festeggiamenti. Conclusa la messa, la processione inizierà ad affollarsi di devoti, mentre nello stadio alcuni gruppi di danzatori inizieranno il concorso in costume, che durerà fino a notte inoltrata.

Il lunedì dell'*octava*, conosciuto come Giorno della Venerazione, la festa prosegue, con la sfilata dei danzatori che rendono omaggio alla Candelora, posizionata nell'atrio della Cattedrale. Già da alcuni anni, nel martedì dell'*octava*, si svolge l'esibizione delle numerose ensemble musicali che hanno partecipato le quali intrattengono il pubblico con pezzi del loro ampio repertorio musicale, mostrando tutta la loro abilità nell'esecuzione strumentale.

Infine, il mercoledì dell'*octava* si celebra il *kacharpari* o saluto ai gruppi di danzatori, che assistono alla messa di congedo, valutano il proprio *alferado* e scelgono il successivo, annotano i nomi degli offerenti per l'anno a venire e si congratulano con i musicisti con cibo e bevande in abbondanza. Si conclude così questa bellissima festa, considerata dall'Unesco, dal 27 novembre 2014, Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità.

* Antropologo. Ricercatore aggiunto dell'Istituto di Etnomusicologia, nel quale è stato responsabile del Registro Etno-musicale di numerose Regioni del Paese.



Danzatore che balla in omaggio alla Vergine.