

CHASQUI



IL MESSAGGERO PERUVIANO

Anno 12, numero 24

Bollettino Culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù

Dicembre 2014



GIL DE CASTRO / LA RIBELLIONE DI PUMACAHUA / JULIO RAMÓN RIBEYRO
NATURA DELLA NATURA/ EVOCAZIONE DI IQUITOS

MEDITAZIONE SUL PAESAGGIO PERUVIANO

NATURA DELLA NATURA

L'incontro internazionale sul cambiamento climatico tenutosi a Lima è stato anche un'occasione propizia per cercare, nelle varie espressioni artistiche, nuovi approcci al rapporto che manteniamo con il nostro ambiente naturale. Un'importante mostra fotografica su alcuni dei paesaggi del Perù, rientra nell'ambito di questa iniziativa.



Foto: Roberto Huaraca.

La Conferenza dei membri della Convenzione Quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici, conosciuta come COP20, si è svolta a Lima nei primi giorni di dicembre 2014, con la presenza di circa dodicimila persone. L'appuntamento segna un momento decisivo nel lungo processo di negoziazioni che si concluderà l'anno successivo a Parigi, con l'approvazione di un accordo sul clima definitivo e vincolante, il cui proposito centrale sarà quello di limitare il riscaldamento globale, di aumentare la resilienza e di assicurare lo sviluppo so-

stenibile su scala globale. Come presidente della COP20 e membro ospitante della conferenza, il Perù ha messo in atto numerose iniziative volte a garantire il successo dell'evento. Due fattori hanno facilitato il ruolo da mediatore che in quest'occasione spettava al Perù: la propria condizione di Paese megadiverso e il carattere emergente della propria economia. Fattori questi ultimi che lo collocano in una situazione intermedia, contrassegnata da crescenti aspettative che lo inducono a prendere l'impegno di introdurre, nella sua agenda politica interna, i principali temi



Foto: Leslie Searles.



Foto: Nora Chiozza.

correlati con la sostenibilità dell'ambiente.

In questo contesto, e in mezzo a una serie di attività similari, la mostra *Naturaleza de la naturaleza* [Natura della natura], organizzata dal Centro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri, propone una svolta simbolica verso le origini, in una successione di paesaggi simbolici del nostro Paese, dove la presenza dell'umano è appena contenuta nello sguardo che li registra. Il testimonianze al suo interno spingono, tuttavia, a evocare la gestazione dell'avventura culturale millenaria della specie umana e dei suoi diversi popoli. Natura e cultura, abitante e paesaggio, confluenza e interferenza ritornano allora a interpellarci. Le sfide del presente riappaiono di fronte alle tentazioni che minacciano i diversi paradisi e paesaggi, la cui continuità è necessaria affinché possa proseguire il corso solidario della vita. La mostra riunisce opere di celebri fotografi peruviani appartenenti a diverse generazioni: Roberto Huaraca, Nora Chiozza, Leslie Searles, Musk Nolte, Hans Stoll e Francisco Vigo.

Foto sopra: Musk Nolte.
Sotto: Leslie Searles.



ANIMA DEL PAESAGGIO

Le immagini del paesaggio risplendono inaccessibili e pure come una visione fantastica. Esse sono la fantasia della materia e si manifestano in uno scenario da cui ci separa un velo sottile ma infrangibile.

E, nonostante ciò, lontane come le stelle, le immagini del paesaggio sono dentro di noi. Sono la nostra stessa lontananza e perciò suscitano, insieme al sentimento melanconico della distanza, l'inspiegabile impressione metafisica che, nella zona incantata della contemplazione, le distanze si conservano e si cancellano allo stesso tempo e che mentre si allontanano, sfiorano i propri punti estremi, nei quali si polarizza la vita dello spazio e dell'anima.

Mariano Iberico Rodríguez

Note sul paesaggio della montagna, 1973.

INVENTARIO NATURALE

La ricchezza naturale del Perù sorprende e ci sensibilizza alla sua conservazione. Sono stati classificati, ad esempio, 2.000 specie di pesci, 395 di rettili e 403 di anfibi. Esistono 182 specie di piante native domestiche, all'incirca 3.000 varietà di patate, 36 tipi di mais, 623 specie di frutti, 15 di pomodoro e 5 specie domestiche di peperoncino, oltre alle decine di varietà di questi frutti piccanti. Sono state registrate più di 1.200 piante commestibili, 1.048 piante medicinali e 1.600 piante ornamentali. Ci sono 462 specie di mammiferi, 1.815 di uccelli, 4.000 di farfalle, 3.000 di orchidee. La superficie dei boschi tropicali, una delle più importanti su scala globale, possiede quindicimila milioni di tonnellate di carbonio. L'ippocampo, simbolo della resilienza, passeggia ancora con la sua disinvolta figura nelle acque del nostro litorale.



PRESENZA E PERMANENZA DI JULIO RAMÓN RIBEYRO

Alonso Rabi do Carmo*

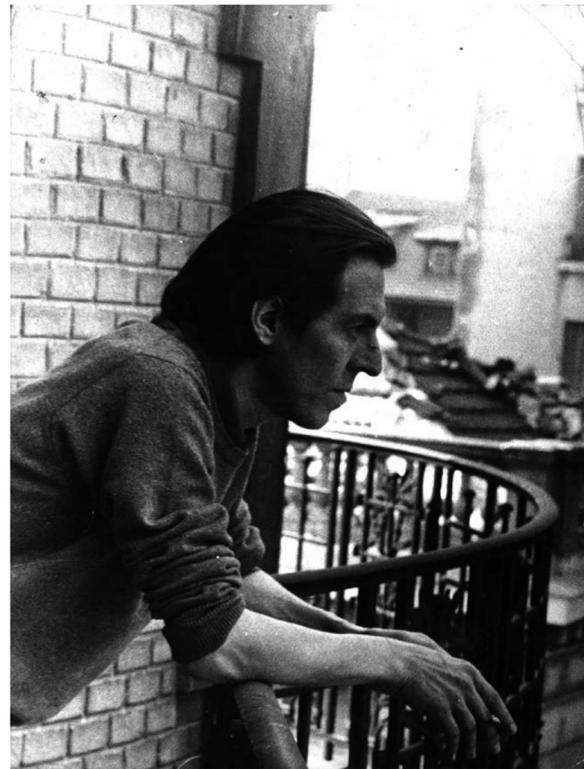
Venti anni fa Julio Ramón Ribeyro muore a Lima, città nella quale era nato nel 1929. La sua longilinea, inconfondibile figura, che ha trascorso lunghi anni a Parigi, sembra dissolversi nella leggenda. La sua opera narrativa, in cui risaltano racconti e diari magistrali, cresce nel fervore di coloro che lo leggono e lo scoprono.

Uno dei messaggi fondamentali che rimane nei pensieri di molti dei lettori dell'opera narrativa di Julio Ramón Ribeyro è che l'insignificanza, il fallimento e la sconfitta rappresentino delle forme di eroismo. Molti dei suoi personaggi formano una legione di esseri piccoli e dimenticati, abitanti di un mondo ostile verso di loro, di un universo in cui le regole della vita li mantengono in uno stato perpetuo di alienazione ed emarginazione.

Nel sovvertire il senso di queste traiettorie esistenziali e prendere partito per esse, Ribeyro le nobilita. Questi personaggi non sono precisamente antieroi: non sono le loro contraddizioni né le loro ambiguità morali a occupare il primo piano, ma piuttosto la loro incapacità di difendersi e l'insieme degli argomenti che il narratore propone nei racconti di *La parola del mondo*, carichi di acuta empatia, di silenziosa solidarietà. Si tratta, in ogni caso, di un eroismo alterno: i suoi eroi potrebbero perfino essersi arresi, ma ciò non nega loro la giusta compassione.

La presenza di queste vite minori, che irrupe nella scena letteraria peruviana nel 1955 con la pubblicazione di *Gli avvoltoi senza piume* non passò inosservata. E anche se questi primi racconti potevano essere letti nell'ottica di un depurato realismo sociale (non a caso si parla sempre dell'ispirazione classica che vive nella prosa di Ribeyro), lo sguardo è stato diretto anche verso quegli individui segnati dalla sfortuna e dall'indifferenza che nel corso dei quattro volumi di racconti incarnano la commedia umana ribeyriana.

Continuiamo a chiederci perché l'opera di Ribeyro, che inizia a essere scritta quasi negli anni che hanno visto sorgere il cosiddetto boom della letteratura latinoamericana, non abbia raggiunto una quota di diffusione maggiore. Ci sono diversi motivi che potrebbero dare una spiegazione a questo paradosso. In primo luogo, non si può mettere in discussione che il suo racconto e altri generi hanno avuto un impatto minore, paragonato a quello causato dal ciclo del cosiddetto «romanzo totale», in cui si annovera *La regione*



Julio Ramón Ribeyro. Parigi, Fotografia di Baldomero Pestana.

più trasparente (1958), di Carlos Fuentes; *Il gioco del mondo* (1963), di Julio Cortázar; *Cent'anni di solitudine* (1967), di Gabriel García Márquez e *Conversazione nella Cattedrale* (1969), di Mario Vargas Llosa, per nominare quattro esempi.

D'altra parte, i romanzi di Ribeyro non hanno mai avuto un'accoglienza fervorosa. Anche se non possono essere condannati alla categoria dei «falliti», è però vero che l'entusiasmo che suscitavano al tempo non sia stato del tutto trascendentale. Dei tre romanzi che ha scritto — *Cronaca di San Gabriel* (1960), *I folletti della domenica* (1965) e *Cambio della guardia* (1976) — forse il primo è il più pregevole: una delle poche *bildungsroman* della nostra narrativa, insieme a *I fiumi profondi* di José María Arguedas (1956) e *País de Jauja* (1993), di Edgardo Rivera Martínez.

Paragonato a questo insieme romanzesco, il corpus conformato dai suoi racconti raggiunge momenti di perfezione difficilmente superabili. Inoltre, bisogna dire che il cosiddetto boom ha lasciato da parte altri scritti, che porteranno Julio Ramón Ribeyro a percorrere un sentiero di decantazione formale e intellettuale. Il boom non permise mai l'ingresso alla sua cerchia di quello che potrebbe essere chiamato l'insieme degli «scritti minori», come il carnet camusiano, l'aforisma, il frammento, il testo a cavallo tra il saggio, la divagazione autobiografica e il registro della quotidianità dalle prospettive radicalmente intime.

In risposta a questo rifiuto, Julio Ramón Ribeyro ha costruito, insieme al grande «reticolato urbano» dei suoi racconti, un piccolo «sobborgo», composto da testi che puntano verso l'ibrido e la riflessione, da libri che, oltre

a ravvivare l'incertezza di alcuni critici, si sono collocati senza problemi in quel margine che occupa una letteratura minore, eccentrica e carente di grandi ambizioni formali, come quella che ha messo in pratica Ribeyro in *Prose apatride* (1975), *Deti di Luder* (1989), nel monumentale diario *La tentazione del fallimento* (1992-1995) e in *Lettere a Juan Antonio* (1996-1998), la corrispondenza con suo fratello. Quattro testi uniti da un senso di frammentarietà che predomina nella sua scrittura e in più di un caso alimenta l'impossibilità di trovare per almeno due di loro, *Prose apatride* e *Deti di Luder*, un posto stabile nel più comodo e convenzionale stagno classificatore dei generi letterari.

Questa decantazione per la «scrittura minore» crea un ponte con un'attitudine personale nella quale l'autocritica feroce, la mancanza assoluta di compiacenza e un senso peculiare di auto flagellazione sono affare quotidiano. Così, ad esempio, in una delle prime pagine del suo diario, il 17 agosto 1950, si legge: «Sono inferiormente dotato per la lotta per l'esistenza». In questo modo Ribeyro andrà configurando uno spazio propizio per l'autocritica, il giudizio implacabile sul procedimento della propria scrittura. In parte, quest'azione di radicale sincerità la dobbiamo soprattutto a *La tentazione del fallimento*, in molte delle cui pagine mette a prova la sua scrittura e la sua vocazione.

D'altra parte i racconti ribeyriani sembrano aver voltato le spalle alle «novità» del boom. Per molti anni, i suoi racconti sono stati falsamente protetti dall'epiteto di «classici» e questo diede origine a quell'equivoca frase che collocava Ribeyro come il «migliore scrittore peruviano del XIX secolo». Vero è che, letti oggi, molti dei suoi racconti realisti, come il celebre *Gli avvoltoi senza piume*, lo collocano in realtà nella cima di un discorso piuttosto moderno, per via delle sue profonde formulazioni critiche.

Certamente, i futuri studi letterari dovranno prescindere da molti presupposti inamovibili nell'affrontare l'opera di Ribeyro, un'opera che, nonostante sia trascorso un secolo, rimane ancora nell'attesa di letture che rinnovino i suoi significati e che offrano altre possibilità d'interpretazione.

Ad ogni modo, il panorama attuale sembra promettente. Un sintomo inequivocabile di buona salute è la comparsa, nell'ultimo decennio, di numerose riletture che rinnovano lo sguardo interpretativo su Ribeyro. Un tributo giusto verso l'autore di un'opera che non nasconde né lo stupore né il dolore del suo creatore, un'opera che nel suo insieme si presenta come una delle più intense avventure esistenziali e letterarie della nostra tradizione, anche se in apparenza queste forze siano contrarie, come scrive nel suo diario l'11 marzo 1965: «A volte penso che la letteratura sia per me

soltanto un pretesto che utilizzo per liberarmi dal processo della vita. Ciò che chiamo i miei sacrifici (non essere avvocato, né professore all'università, né politico, né addetto culturale) sono forse fallimenti simulati, impossibilità. La mia scusa: sono uno scrittore. Il mio relativo successo in questo campo giustifica i miei errori negli altri. Sono sempre fuggito da ogni prova, da ogni confronto, da ogni responsabilità. Ad eccezione di quella dello scrivere».

* Ha studiato Letteratura nell'Università Nacional Mayor de San Marcos e nell'Università di Colorado (Boulder, Stati Uniti).



Con gli scrittori Alfredo Bryce Echenique, Manuel Escora, Juan Rulfo e due amiche a Parigi verso la metà degli anni '70.

IL MESTIERE DELLO SCRIVERE

Scrivere, più che trasmettere una conoscenza, è accedere ad una conoscenza. L'atto di scrivere ci permette di apprendere una realtà che fino a quel momento ci si presentava in forma incompleta, velata, fugace o caotica. Arriviamo a conoscere o a capire molte cose soltanto quando le scriviamo. Perché scrivere significa scrutare dentro noi stessi e nel mondo con uno strumento molto più rigoroso che il pensiero invisibile: il pensiero grafico, visuale, reversibile, implacabile dei segni alfabetici.

PROSE ERRANTI 55

L'arte del racconto: sensibilità per percepire i significati delle cose. Se io dico: «L'uomo del bar era un tizio calvo», faccio un'osservazione puerile. Ma posso anche dire: «Tutte le calvizie sono disgraziate, ma ci sono calvizie che ispirano una profonda pena». Sono le calvizie ottenute senza gloria, frutto della routine e non del piacere, come quella dell'uomo che ieri beveva birra nel Violin Gitano. Nel vederlo, mi dicevo: «In quale ufficio pubblico avrà perso questo cristiano i suoi capelli!» Tuttavia, forse nella prima formula risiede l'arte del racconto. (7 maggio 1959. Ne: *La tentazione del fallimento*, 1993).

Julio Ramón Ribeyro. Parigi, 1986, Fotografia di Carlos Dominguez.



PAROLE PER UN PREMIO

Vorrei ricordarvi alcune riflessioni elaborate nel corso della mia vita intorno alla mia attività letteraria. Ogni racconto che ho scritto è stato il frutto di un incidente spirituale, idee o esperienze che mi hanno divertito, impressionato o segnato. La loro dispersione e varietà provengono proprio dal fatto che ogni racconto scandisce, e a volte simbolizza, le alternative della mia vita, il corso ellittico di un'esistenza piuttosto morosa, dispari e vagabonda. Scritti in bar, alberghi, barche, pensioni o uffici, ognuno ha la propria storia e il proprio destino, e raggrupparli in serie è un compito arbitrario. Io ho sempre pensato nel racconto e raramente nel libro.

Siccome il racconto è una specie che si trasforma, i miei rappresentano forse l'alternativa di uno scrittore che credeva ancora nei generi letterari e nelle storie da raccontare. Nello scriverli nella povertà o nel benessere, nel mio Paese o all'estero, in alcune ore o in anni di correzioni, ho soltanto voluto che essi intrattengano, insegnino o commuovano. E ho voluto anche offrire a me stesso un piacere, giacché scrivere, dopotutto, non è altro che inventare un autore alla misura del nostro gusto. (Frammento del discorso per la consegna del Premio di Letteratura Latinoamericana e dei Caraibi Juan Rulfo, 1994).

DECALOGO DI UN RACCONTO (Barranco, 1994)

1. Il racconto deve raccontare una storia. Non c'è racconto senza storia. Il racconto è stato fatto affinché il lettore possa a sua volta raccontarlo.
2. La storia del racconto può essere vera o inventata. Se è vera, deve sembrare inventata e se è inventata, reale.
3. Il racconto deve essere preferibilmente breve, in modo che possa essere letto tutto di un fiato.
4. La storia narrata dal racconto deve intrattenere, commuovere, intrigare o sorprendere, se riesce a fare tutto quanto insieme, meglio. Se non raggiunge nessuno di questi effetti, non esiste come racconto.
5. Lo stile del racconto deve essere diretto, semplice, senza ornamenti né digressioni. Lasciamo questi alla poesia o al romanzo.
6. Il racconto deve soltanto dimostrare, non insegnare. Altrimenti diventa morale.
7. Il racconto ammette tutte le tecniche: dialogo, monologo, narrazione pura e semplice, epistola, rapporto, collage di testi altrui, ecc.; sempre che la storia non si diluisca e che il lettore possa ridurla a espressione orale.
8. Il racconto deve partire da situazioni in cui esso o i personaggi vivono in un conflitto che li obbliga a prendere una decisione che mette in gioco il loro destino.
9. Nel racconto non devono esserci tempi morti né niente che avanzi. Ogni parola è assolutamente imprescindibile.
10. Il racconto deve condurre necessariamente e inesorabilmente a un unico finale, per quanto impreveduto questo sia. Se il lettore non accetta il finale, significa che il racconto ha mancato il suo scopo.

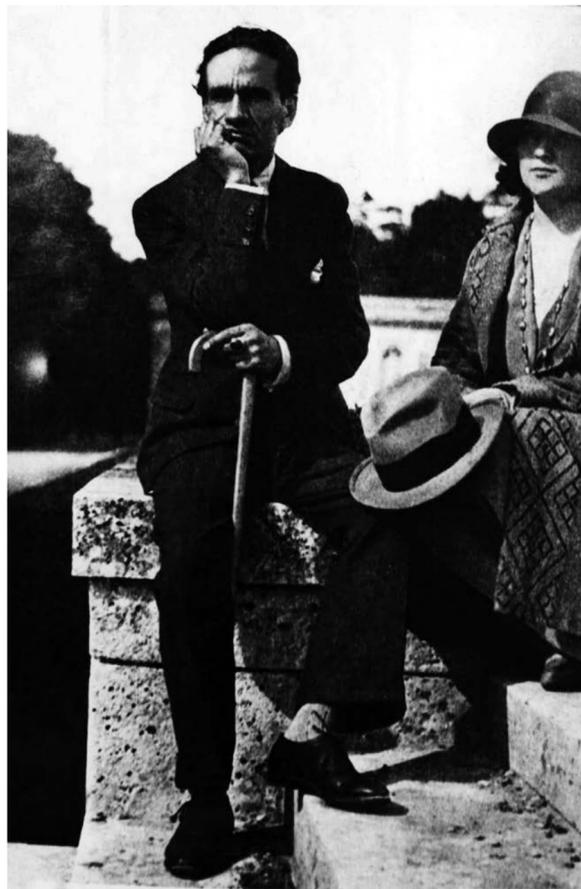
CÉSAR VALLEJO DI STEPHEN M. HART UNA BIOGRAFIA INDISPENSABILE

Marco Martos*

Appare, finalmente, uno studio completo sulla vita di uno dei poeti più importanti del XX secolo.

La biografia è un genere letterario che possiede una fortuna variegata. Così, in passato, alcuni scrittori come Emil Ludwig o Stefan Zweig hanno basato i loro scritti principalmente sul potere dei personaggi. Napoleone o Caterina di Russia o Bismarck o Lincoln hanno sempre attirato l'attenzione di qualsiasi lettore, qualsiasi sia stato il livello di conoscenza previo che si aveva di loro. Tuttavia, ci sono stati periodi non tanto lontani nell'ambito della letteratura, in cui i rimandi biografici agli scrittori sono stati anatemizzati e giudicati come propri soltanto al periodo scolastico. Sono stati censurati i maestri che raccontavano dettagli della vita dei creatori, come persone che ricorrono a questo stratagemma per eludere l'analisi appropriata e il commento dei propri testi. Nello schema della comunicazione, per molto tempo, ci è stato detto che l'unica cosa importante è il testo in se stesso e che dal resto si può prescindere, lezione quest'ultima che non è altro che una distorsione di ciò che sostenevano i cosiddetti formalisti russi. Dobbiamo a Georg Lukács, specialmente, di aver diretto la nostra attenzione agli eventi sociali nella produzione dell'opera letteraria. Non dimentichiamo neppure che Walter Benjamin ha studiato la poesia di Baudelaire avendo tastato il polso alla vita parigina. Da questa prospettiva ci dirigiamo nuovamente verso l'individuo, verso la somma degli individui con le proprie vicissitudini, le passioni, gli interessi, i conflitti, che senza dubbio hanno avuto ripercussione nei testi degli scrittori.

In tempi più recenti, da Borges, orgoglioso più per quanto letto che per quanto scritto da egli stesso, fino alle teorie della ricezione, è stato privilegiato l'incontro tra il lettore e il testo letterario. Tuttavia l'autore, vilipeso come fosse qualcosa di superfluo, un'essa che svia l'attenzione verso ciò che è secondario, ritorna ad essere materia d'interesse da diversi punti di vista; uno, senz'altro, è quello psicologico che Freud tematizzò con audacia nei suoi testi teorici e nelle proprie analisi letterarie e psicoanalitiche. Dinanzi al discorso del paziente, alla sua libera associazione d'idee o di fronte al testo dell'autore, l'analista o il lettore si rapportano mediante una sensibilità libera e galleggiante che è quella che permette di scoprire e di precisare le alternanze alla normalità del discorso, per isolare o un sintomo oppure un mezzo letterario prezioso, che non è altro che l'essenza del diverso e del finalmente bello, includendo il mostruoso o l'eccessivo di un Rabelais o di un Sade. Da una costola di Freud è nata poi la psicomitica di Charles



Vallejo con sua moglie, Georgette Philippart, a Parigi.

Mauron, che contribuì con alcune caparbie analisi su Baudelaire e su Mallarmé. Fece seguito Kristeva, Lacan, Dolto, Bachelard. Quindi, in modo categorico, possiamo dire che nel campo degli studiosi non si può più disdegnare la biografia degli autori, e se qualcuno dovesse farlo, correrebbe il rischio di lasciare nell'oscurità passaggi molto interessanti, soprattutto in campo poetico.

Una cosa è ciò che succede in ambito universitario e un'altra ciò che avviene al di fuori di esso. I lettori comuni e correnti, nel corso dei secoli, non hanno smesso mai di credere che la biografia di un autore importante fosse d'interesse. Conosciamo dettagli della vita di Cervantes o di San Juan de la Cruz, talvolta più che delle nostre stesse vite. Crediamo, sicuramente sbagliando, che conoscendo la vita di Dante nei suoi minimi dettagli — dei guelfi e dei ghibellini, dei bianchi e dei neri nel partito guelfo, del dilemma di Dante se concorrere oppure no alla chiamata del Papa,

della presenza di Beatrice Poltinari nella vita del poeta — possiamo trovare alcune chiavi per la lettura della sua Commedia. Di sicuro abbiamo torto, ma non totalmente. Il grande numero di fiorentini che si trova nei gironi dell'inferno può soltanto essere spiegato dall'inimicizia del poeta verso coloro che, essendo suoi paesani, lo avevano espulso dalla sua città natale.

Con César Vallejo succede qualcosa di singolare che non accade con nessun altro poeta ispanoamericano: dopo la sua morte, la sua fama continua a crescere. Quarant'anni fa, il critico Saúl Yurkievich lo situava tra i poeti fondatori della poesia ispanoamericana, accanto a Borges, Huidobro, Neruda e Paz. Da allora, la devozione per Vallejo in tutto il mondo non ha smesso di moltiplicarsi al punto che un critico greco, che tra l'altro ha tradotto tutta la poesia di César Vallejo nella sua lingua, Rigas Kappatos, lo considera il poeta più importante della modernità. In ogni caso, per non apparire eccessivi,

possiamo affermare che la qualità della sua poesia non vacilla davanti a quella di Eliot o di Apollinaire.

Flaubert soleva dire che la vita di qualsiasi persona è interessante, che basta guardarla con cura per trovare fatti che attirano l'attenzione; e se si tratta di un poeta eccezionale, crediamo che quest'affermazione sia ancora più valida. Da alcuni decenni esistono biografie su Huidobro, Neruda e Borges; ma Vallejo, fino ad oggi, non ne ha avuta neppure una. Stephen M. Hart è diventato il primo biografo letterario di César Vallejo e manterrà questo merito per tutta la vita. Prima di lui esistevano informazioni parziali e a volte contraddittorie da parte di numerosi studiosi. In primo luogo ci sono i resoconti dei suoi amici Juan Espejo, Ernesto More, Domingo Córdova o Juan Larrea, che hanno lasciato delle pagine memorabili. Conosciamo anche gli scritti di Georgette di Vallejo, appassionati e polemici ma pieni d'amore verso il vate e caratterizzati da un accesso privilegiato alle fonti. Appare in seguito un secondo gruppo di studiosi composto da Luis Monguió, André Coyné, Américo Ferrari, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, Max Silva o Jestis Cabel, i quali facendo critica letteraria presentano alcuni aspetti biografici. E poi, o allo stesso tempo, si scatena quello che potremo chiamare la passione per Vallejo, in tutto il Perù e in molti luoghi lontani dalla patria del vate. E le domande si susseguono: Chi è Rita? Chi è Otilia? Cosa pensava Vallejo di Trockij, di Stalin? Il marxismo ha cancellato il cristianesimo iniziale del poeta? Hart ha scritto un libro rigoroso e magnifico. Ognuno dei dati che fornisce è corroborato da fonti affidabili; ma il suo testo non è un racconto lineare della vita di Vallejo. Egli si sofferma negli aspetti più controversi come l'imprigionamento del vate durante 112 giorni in un carcere di Trujillo, il suo coincidente amore per due ragazze chiamate entrambe Otilia, la sua militanza politica marxista, il suo deambulare per le strade di Parigi per qualche tempo senza un domicilio conosciuto. Tutto ciò per meglio illustrare alcuni passaggi della sua poesia, del suo teatro o della sua prosa. Il libro si legge come si fa con i buoni romanzi, tutto di un fiato, e come con i buoni libri di poesia, sui quali, una volta conclusa la lettura, si ritorna per rileggere molte delle loro pagine, per assaporarle con lentezza, come chi beve un bicchiere di birra nel caffè La Régence con lo stesso Vallejo, parlando del Perù.

* Ex presidente dell'Accademia Peruviana della Lingua.

IL PRIMO PITTORE DELLA REPUBBLICA JOSÉ GIL DE CASTRO

Una mostra itinerante inaugurata nel Museo d'Arte di Lima* riunisce l'opera dell'artista dispersa in collezioni del Perù, Argentina e Cile. Questo grande sforzo permette di capire l'importanza decisiva della sua pittura nel definire l'immaginario culturale della regione. Il catalogo è il primo volume della Biblioteca del Perù/Collezione Bicentenario.



Jose Bernardo de Tagle y Berroarero, manuscrito de Torre Tagle y de Trujillo, Lima, 1822. Olio su tela, 107 x 83,5 cm. Museo di Storia Naturale, Ministero della Cultura, Repubblica Argentina, Buenos Aires.

Le rivoluzioni per l'indipendenza sudamericana segnarono un momento di grandi trasformazioni sociali e politiche che cambiarono per sempre il

destino dell'Impero spagnolo in America. Le guerre iniziate a seguito del vuoto di potere sul trono spagnolo nel 1808 causarono la mobilitazione d'interi eserciti, in

un processo che brevemente riunì in una causa comune i territori delle future nazioni latinoamericane e che si concluse con la battaglia di Ayacucho, nel 1824. Il

ritratto, impregnato sia da vecchie nozioni di prestigio sociale sia da nuove idee intorno all'eroismo individuale, diventerà il genere più importante della cultura vi-



Mariano Alejo Álvarez e suo figlio Mariano. Lima, ca. 1834. Olio su tela. 221 x 151 cm. Museo d'Arte di Lima.



Bernardo O'Higgins. Santiago, 1820. Olio su tela. 205 x 136,6 cm. Museo Storico Nazionale, Santiago.



Simón Bolívar. Lima, ca. 1826-1830. Olio su tela. 203 x 133 cm. Museo Nazionale di Archeologia, Antropologia e Storia del Perù. Ministero della Cultura del Perù, Lima.



Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, marchesa di Torre-Tagle. Lima, 1822. Olio su tela. 203,8 x 127,5 cm. Ministero degli Affari Esteri, Palazzo di Torre Tagle, Lima.



Ramón Martínez de Luco y Caldera e suo figlio José Fabián. Santiago, 1816. Olio su tela. 106 x 81 cm. Museo Nazionale delle Belle Arti, Santiago.

siva di questo periodo. In questo contesto, José Gil de Castro Morales (Lima, 1785 – 1837), pittore peruviano che visse tra Santiago e Lima, diverrà il principale ritrattista delle figure che hanno dominato questa fondamentale transizione.

Si conosce poco di questo «ritrattista senza volto». Il certificato di matrimonio dei suoi genitori indica Mariano Carbajal Castro come mulatto libero e María Leocadia Morales come nera e schiava. Anche se la madre otterrà la propria libertà poco prima della nascita di Gil, suo fratello maggiore trascorse l'infanzia e l'adolescenza da schiavo. Quindi, anche se nato libero, la schiavitù sarà uno stigma familiare dal quale il pittore non riuscirà a liberarsi del tutto. Ancora bambino, sembra abbia iniziato a lavorare come apprendista in qualche studio di Lima, con ogni probabilità in quello di Pedro Díaz (1770-1815), rinomato pittore e ritrattista vicino alla corte vicereale che dovette assistere per diversi anni, seguendo il regime regolare d'insegnamento dei mestieri. Com'era usale nel mondo ispanico, probabilmente egli iniziò ad operare nel genere religioso prima di passare ad aiutare il suo maestro nell'esecuzione dei ritratti. Sappiamo che verso il 1807 ricevette alcuni incarichi importanti a Lima, ma le sue tracce si perdono poco tempo dopo. Più avanti dichiarerà di essere stato «Capitano di Milizie disciplinate della Città di Trujillo e funzionario nel Corpo degli Ingegneri».

Quando Gil de Castro va in Cile, verso il 1813, il Paese si

trova in guerra. La crisi politica sorta con la caduta di Fernando VII in Spagna diede vita al Primo Consiglio Nazionale di Governo nel 1810, che doveva governare in nome del re ma che le circostanze condurranno, in seguito, alla ricerca di un'aperta autonomia e all'indipendenza del territorio cileno. Anche se è possibile che il viaggio del pittore possa esser nato dalle aspettative circa le opportunità che il regime repubblicano avrebbe potuto concedergli, queste possibilità, come vedremo, sfumeranno poco tempo dopo il suo arrivo a Santiago, con la fine della «Patria Vecchia», dopo la battaglia di Rancagua nell'ottobre 1814, quando le truppe del re ripresero il potere in Cile. Come uno dei pochi pittori attivi a Santiago, Gil vinse un posto come ritrattista, scelto dalle famiglie identificate con la monarchia spagnola. Le sue immagini del re, dell'aristocrazia cilena e di alcuni dei più celebri funzionari dell'amministrazione coloniale non devono, tuttavia, essere interpretate come una presa di posizione politica. Il pittore avrà ben poche opzioni, considerando che il ritratto è stato, prima e dopo la rivoluzione, un genere necessariamente associato alle più alte sfere del potere.

Il 12 febbraio 1817, in seguito al rischioso attraversamento delle Ande, le truppe di esiliati cileni e i soldati delle Province Unite del Río de la Plata, capeggiati da José de San Martín, sconfissero le truppe reali nella battaglia di Chacabuco, segnando così la fine definitiva del vecchio ordine. Santiago diverrà, negli anni che seguirono,

il centro nel quale confluirono le principali forze indipendentiste. Durante lo stesso anno in cui firmò l'ultimo ritratto di Fernando VII, Gil de Castro iniziò la grande serie di dipinti dedicati a San Martín, alla cerchia dei suoi ufficiali e alle figure prominenti del nuovo Stato indipendente del Cile. Grazie alla sua vicinanza con la nuova classe politica, e come riconoscimento per i servizi prestati a favore della causa, il pittore fu incorporato come capitano fuciliere del battaglione degli Infanti della Patria, compagnia che riuni a sé i discendenti africani di Santiago. Questa sarà una carica essenzialmente onorifica perché si sa che Gil de Castro rimarrà a Santiago e non parteciperà alle campagne belliche degli anni successivi.

Verso il luglio del 1822, seguendo la strada aperta dalla Spedizione Liberatrice, il pittore fece ritorno a Lima. Il suo stretto rapporto con San Martín, allora protettore del Perù, gli permise di accedere rapidamente ai circoli patriottici della capitale, dichiarata indipendente l'anno prima. Dipinse allora quello che potrebbe essere considerato il primo ritratto dello Stato del Perù repubblicano, quello di José Bernardo de Tagle in qualità di supremo delegato, per chi aveva raggiunto la fama come ritrattista sotto la protezione della cerchia di San Martín, l'ascesa di Bolívar faceva intravedere uno scenario completamente nuovo. Il pittore, comunque, riuscì presto ad affermarsi come il ritrattista scelto dal Libertador, arrivando a creare le immagini rappresentative dell'eroe venezuelano, tra cui



José de San Martín. Santiago, 1818. Olio su tela. 111 x 83,5 cm. Museo Storico Nazionale, Ministero della Cultura, Repubblica Argentina, Buenos Aires.



Carlota Caspe y Rodríguez. Santiago, 1816. Olio su tela. 82,5 x 61,5 cm. Tucson Museum of Art, Arizona.



Dolores Díaz Durán de Gómez. Santiago, 1814. Olio su tela. 102,5 x 78,5 cm. Collezione privata, Santiago.



Lorenzo del Valle y García. Lima, 2 ottobre 1835. Olio su tela. 106,5 x 82,6 cm. Banco Centrale della Riserva del Perù, Lima.

mi mesi del 1825 collocherà Gil de Castro in una situazione complessa davanti a uno scenario politico completamente diverso. Per chi aveva raggiunto la fama come ritrattista sotto la protezione della cerchia di San Martín, l'ascesa di Bolívar faceva intravedere uno scenario completamente nuovo. Il pittore, comunque, riuscì presto ad affermarsi come il ritrattista scelto dal Libertador, arrivando a creare le immagini rappresentative dell'eroe venezuelano, tra cui

si annoverano i grandi ritratti a figura intera che oggi si trovano a Caracas, Lima e Sucre.

In mezzo al movimentato ambiente politico della giovane repubblica, Gil de Castro continuò a svolgere il suo mestiere di ritrattista alternando immagini ufficiali e private. Intorno a quegli anni dipinse il suo grande quadro immaginario di José Olaya, uno dei pochi ritratti, giunto a noi, di un personaggio indigeno del periodo in cui Gil converte il

martire peruviano in una specie di «santo secolare», vestito tutto di bianco di fronte al paesaggio della sua natia Chorrillos. Nel corso del decennio del 1830, la sua produzione diminuì lentamente, mentre egli tentava di adeguare la sua pittura alle nuove tendenze estetiche. Tutto indica che negli ultimi anni l'artista iniziò a essere messo da parte dinanzi alla nascita di una nuova sensibilità, sorta con l'arrivo di artisti e opere europee. Il modello cosmopolita

si stabilì nelle sfere più alte della società creola e la pittura smise di essere allora una professione plebea. Questo spiega perché il suo nome cadde nella dimenticanza. Il pittore non riuscì a trascendere le limitazioni imposte dalle rigide gerarchie che, in opposizione al discorso egualitario che vociferava, la società repubblicana ereditò dall'antico regime. I titoli e le cariche che egli apponeva accanto alle sue firme hanno permesso di assicurare la memoria del suo

nome nel piano ipotetico di una società senza differenze, quell'ideale democratico che le rivoluzioni dell'indipendenza forse non riuscirono a realizzare, ma che senza dubbio permisero d'immaginare.

* La mostra sarà presentata a Lima dal 22 ottobre 2014 fino al 22 febbraio 2015. Sarà poi esibita nel Museo Nazionale delle Belle Arti di Santiago del Cile, da aprile a giugno, e nel Museo Storico Nazionale di Buenos Aires, da luglio a ottobre. Il catalogo *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (Lima, MALL, 2014, 560 pagine) è stato edito sotto la direzione di Natalia Majluf. La mostra ha ricevuto auspici dai Ministeri degli Affari Esteri del Perù, dell'Argentina e del Cile; e diverse società e istituzioni hanno contribuito.

MOSTRA RETROSPETTIVA DI PIERO QUIJANO CITTÀ IN MOTO

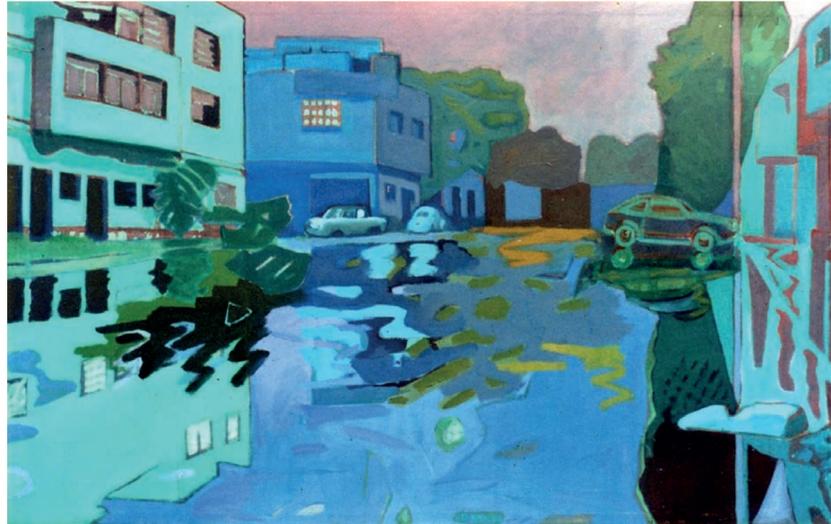
Nicolás Tarnawiecki Chávez*

Sono stati riuniti, in una mostra antologica, vent'anni di pittura dell'artista che permettono di apprezzare la sua singolare esplorazione nell'urbe limeña.

Bodegón con cafetera [Natura morta con caffettiera] 2009, olio.



Balconillo [Balconcino] 1989, acrilico.



Nella pittura di Piero Quijano (Lima, 1959) è particolarmente presente il ricordo degli anni settanta e gli inizi degli ottanta. Piuttosto che in modo nostalgico, egli parte dal riconoscimento degli aspetti positivi di quest'epoca che spariscono agli inizi degli anni novanta, quando l'artista comincia a esporre le sue opere. La città che Quijano ha dipinto è una città che sembrava abitabile, in cui le macchine circolavano, c'era l'industria, ecc.: era semplicemente una Lima diversa, non necessariamente migliore. Sembra, inoltre, una città accessibile a tutti. L'architettura era vicina alla gente e non soltanto in luoghi privati oppure protetta da sistemi di sicurezza eccessivi.

Quando osserviamo la pittura di Quijano possiamo collegarla alla nostalgia delle grandi costruzioni architettoniche in spazi pubblici del passato. I quadri dedicati alla città si sommano in modo frammentario al nostro ricordo e alla nostra immagine di Lima, e ci permettono di pensare alle trasformazioni e ai cambiamenti drastici avvenuti in pochi anni. Tra le altre immagini della città, troviamo macchine e camion antichi, jukebox, edifici, ecc. i cui disegni sono di speciale interesse per l'artista. Questi oggetti sembrano avere una vita interna propria e manifestano il passare del tempo.

D'altro canto l'artista dipinge un'altra delle sue passioni: la musica. Nei vari dipinti e ritratti dedicati a musicisti e orchestre, vediamo l'intenzione di rispecchiare un altro mondo o la scena musicale. Come avviene nei dipinti della città, nelle immagini dei musicisti Quijano ci trasporta a un momento della storia diverso a quello attuale e di nuovo senza avvertire del sentimento della nostalgia ma piuttosto per farci capire che si trattava di un'epoca diversa. Come metafore, i quadri sui musicisti

sono carichi di questa passione per il ricordo e per il ritorno a un passato che non tutti abbiamo vissuto.

In quest'antologia di Piero Quijano si può vedere una selezione della sua opera realizzata tra gli anni 1989 e 2009 che rispecchia vent'anni di produzione dedicati a esplorare le immagini della città, i personaggi

appartenenti all'ambito della musica e il tentativo di mostrarci un luogo dal quale poter ripensare la nostra identità e i cambiamenti sociali. Una volta si è detto all'artista che la sua opera fosse una «pittura cittadina», sicuramente perché essa rappresentava molte immagini della città, ma si può anche pensare che sia cittadina poiché

ci obbliga a riflettere su temi come la convivenza, la partecipazione con l'altro e il vivere in una città con un livello di trasformazione accelerato.

* Curatore e critico d'arte.

La mostra di Piero Quijano è stata presentata nella galleria Luis Miró Quesada Garland di Miraflores, Lima. Ottobre 2014.

Canas [Facce] 1995, acrilico.



LA REPUBBLICA DEI POETI

Cuerpo multiplicado

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y mis piernas
Son los brazos y las piernas
De un animal que estornuda
Y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro somos todos que lloramos
Aunque no todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos
Soy uno solo como todos y como todos
Soy uno sólo

Corpo moltiplicato

Non ho limiti
La mia pelle è una porta aperta
E il mio cervello una casa vuota
La punta delle mie dita tocca con facilità
Il firmamento e il suolo di legno
Non ho piedi né testa
Le mie braccia e le mie gambe
Sono braccia e gambe
D'un animale che starnutisce
E che non ha limiti
Se godo siamo tutti a godere
Anche se non tutti godono
Se piango, tutti piangono
Anche se non tutti piangono
Se siedo in una sedia
Sono migliaia quelli che siedono
Nella loro sedia
E se fumo una sigaretta
Il fumo arriva alle stelle
La stessa pellicola a colori
Nella stessa sala oscura
Mi riunisce e mi separa da tutti
Sono uno solo come tutti e come tutti
Sono soltanto uno

JORGE EDUARDO EIELSON non occupa soltanto un posto eccezionale tra i poeti iberoamericani, ma è considerato un'artista plastico particolarmente innovatore. Per commemorare i novanta anni dalla sua nascita sono apparse riedizioni di alcune delle sue opere come *Primera muerte de María* [Prima morte di Maria] e *El cuerpo de Giuliano* [Il corpo di Giuliano] (Lustra Editores); sono stati realizzati a Lima i congressi «Parola, colore e materia nell'opera di Jorge Eduardo Eielson» e il «Congresso delle arti - Omaggio a Jorge Eduardo Eielson», organizzati dalla Casa della Letteratura Peruviana e dall'Universidad Científica del Sur, rispettivamente. È stata presentata la mostra antologica «Il linguaggio magico del nudo» nella galleria Enlace, con la collaborazione del Centro Studi Jorge Eielson che dirige Martha Canfield e la cui sede si trova a Firenze. Vedi anche: www.centroeielson.com



SUONI DEL PERÙ

MUSICA AFRO E DELLA COSTA / SUSANA BACA E PAPÁ RONCÓN
DE LA MISMA SANGRE,
ECUADOR / PERÚ
[DELLO STESSO SANGUE,
ECUADOR/PERÚ]

(AMBASCIATA DELL'ECUADOR IN PERÙ, 2011, [HTTP://PERU.EMBAJADA.GOB.EC](http://PERU.EMBAJADA.GOB.EC))

Publicato dall'Illustre Ambasciata dell'Ecuador in Perù, questo disco è il terzo di una serie che include la musica criolla (CD 1. *Romance de nuestro destino* [Storia del nostro destino]), la musica andina (CD 2. *Cerquita del corazón* [Vicino al cuore]) e una selezione parziale della musica africana e della costa di entrambi i Paesi (CD 3). Tutta la serie è stata realizzata da musicisti peruviani ed ecuadoriani con una vasta esperienza nella musica popolare e tradizionale. A questo disco partecipano Susana Baca (voce) dal Perù e Papá Roncón (marimba)



dall'Ecuador. I due artisti sono accompagnati soprattutto dai membri del complesso di Baca, ai quali si aggiungono importanti musicisti e cantanti ecuadoriani. L'ordinata interazione strumentale non nasconde le due fonti a cui attinge il disco: da una parte, gli arrangiamenti per Susana Baca, con uno stile prettamente moderno, utilizzando armonie jazz e schemi formali occidentali, come diffusamente apprezzato dagli amanti peruviani della musica *afrofusion*; e, dall'altra, i temi della tradizione ecuadoriana, con l'impronta di Papá Roncón, che hanno una sonorità simile a un lavoro di tipo musicologico, evidenziando le forme cicliche, il timbro delle voci ancestrali e gli strumenti autoctoni, ma anche le trame e le sfumature che s'intrecciano alle loro origini africane, ad eccezione dell'*amorfino* nell'ultima canzone. Senza la presunzione di essere uno studio accademico in merito, il libretto all'interno del CD include dati e commenti su ogni traccia, che senza dubbio favoriranno l'ascolto di questa importante pubblicazione.

MIKI GONZÁLEZ
LANDÓ POR BULERÍAS
[LANDÓ E BULERÍAS]
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2009,
WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Ricollegandosi a un aspetto fondamentale dell'anima andalus, Miki González, musicista spagnolo residen-

te in Perù, ci regala 14 brani caratterizzati dal ritmo incisivo e traboccante del flamenco, combinandoli con strumenti, armonie e formule della musica *criolla* e afro-peruviana. Le colonne strumentali portanti di questo progetto sono il cajón e la chitarra, i quali coinvolgono un tema con l'altro. Il repertorio del disco comprende musica tradizionale spagnola e peruviana, brani di Chabuca Granda e alcuni dello stesso González. Gli arrangiamenti si orientano chiaramente verso il concetto di *fusion*, di mixing, di giustapposizione. In questa ricerca e nella conseguente sperimentazione formale e sonora, l'artista sfida l'ascoltatore a compiere uno sforzo al fine di integrare elementi a volte molto distanti tra loro, scommettendo, senza complessi, sulla creazione di brani musicali, la cui unitarietà è tenuta talvolta da un filo molto sottile, quello dell'abitudine e delle attese del pubblico. Quasi tutti i brani hanno comunque un forte accento andaluso, considerando l'uso del *cante*, dei *jaleos* e delle *palmas*, onnipresenti nel disco. Le esecuzioni vengono affidate a rinomati cantori e musicisti spagnoli e peruviani, tra i quali troviamo Bandolero, Amalia Barbero, Tomasi-to, Ernesto Hermosa, Marco Campos, Noel Marambio e altri, riuscendo così a trasmettere quell'energia vibrante e crescente che è caratteristica costante dei cantautori peruviani-spagnoli. Quest'opera ha vinto il Disco d'Oro

nel 2011. I brani sono stati registrati a Lima e a Madrid nell'arco di otto mesi.

(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@rree.gob.pe
Web: www.rree.gob.pe/politicaesterior

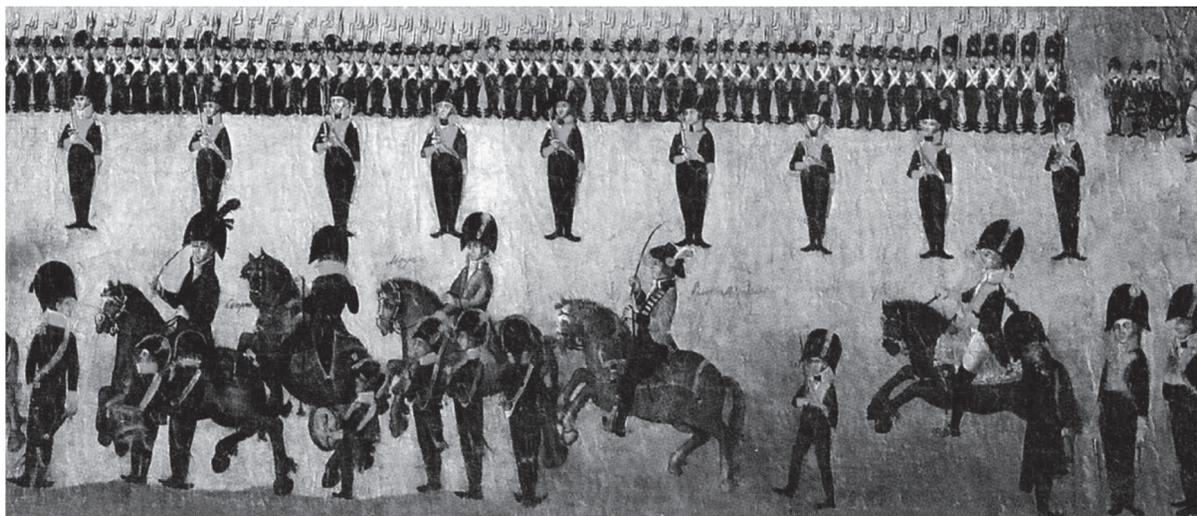
Del contenuto degli articoli sono ritenuti responsabili gli stessi autori.
Questo bollettino viene distribuito gratuitamente dalle missioni del Perù all'estero.

Traduzione:
Giampaolo Molisina
Stampa:
Grafica Esbelia Quijano S. R. L.

MATEO PUMACAHUA, CACICCO DI CHINCHERO TRA LA GRANDE RIBELLIONE E LA GIUNTA DI CUSCO DEL 1814

Scarlett O'Phelan*

Si commemorano i duecento anni dalla rivolta, nell'antica capitale degli inca, di un movimento libertario capeggiato dai fratelli Angulo, nella quale ebbe un ruolo speciale il brigadiere generale Mateo Pumacahua.



Battaglia di Guaquí. Vista panoramica della tela che rappresenta la battaglia di Guaquí (dettaglio).

La ribellione capeggiata dal cacicco di Tinta, José Gabriel Condorcanqui o Túpac Amaru II, fu un movimento di massa senza precedenti che abbatté il vice-reame del Perù, includendo l'Alto Perù, nel 1780 e 1781, e mise in scacco la stabilità dell'America del Sud. La ribellione ebbe una forte opposizione da parte delle stirpi incaiche che erano state appoggiate dalla Corona, nel corso del XVIII secolo e che, pertanto, mantennero una posizione apertamente a favore del re. Tra di loro si distinsero le famiglie Tito Atachi e Sahuaraura, che facevano parte del gruppo scelto dei nobili indigeni, legati ai 24 elettori del Cusco che formavano l'élite indigena della città. L'intervento contro la grande ribellione favorì anche altri indigeni nobili di minore rango e permise loro di scalare velocemente i ranghi militari e politici, all'interno del sistema coloniale. A quest'ultimo gruppo apparteneva il cacicco di Chinchero, don Mateo García Pumacahua.

La stirpe dei Pumacahua non era parte dell'élite dei *cápac*, ovvero, non apparteneva alla nobiltà inca del Cercado del Cusco, che faceva risalire la sua ascendenza a Manco Cápac. Ciononostante, Francisco Pumacahua, cacicco di Chinchero e padre di Mateo, contrasse matrimonio nel 1677 con Agustina Chihuainto, discendente di Huayna Cápac e questo fatto permise a Mateo Pumacahua di aggiungere la parola *'inga'* alla fine del suo nome¹. Non bisogna neanche

credere che i Pumacahua fossero sprovvisti di titoli e di illustri discendenze. L'iter di filiazione nobiliare di Mateo Pumacahua iniziava con la concessione del re sovrano del 1544, con la quale venivano legittimati i figli naturali di Cristóbal Topa Inga, conosciuto anche come Paullo Inca. Lo stesso anno fu conferito a Paullo Inca il blasone delle armi, come figlio di Huayna Cápac, dal quale i Pumacahua affermavano di provenire. Nel 1557 Juan Pumacahua richiese l'apertura del dossier relativo alla sua affiliazione con la nobiltà e, nel 1564, fu emesso dal sovrano un decreto per esonerare lui e i suoi discendenti dal pagamento dei tributi, privilegio che fu in seguito ratificato dal viceré Toledo. Nel XVII secolo, specificamente nel 1660, gli antenati di Pumacahua ricevettero l'autorizzazione per l'uso dell'insegna reale della *mascapaicha*².

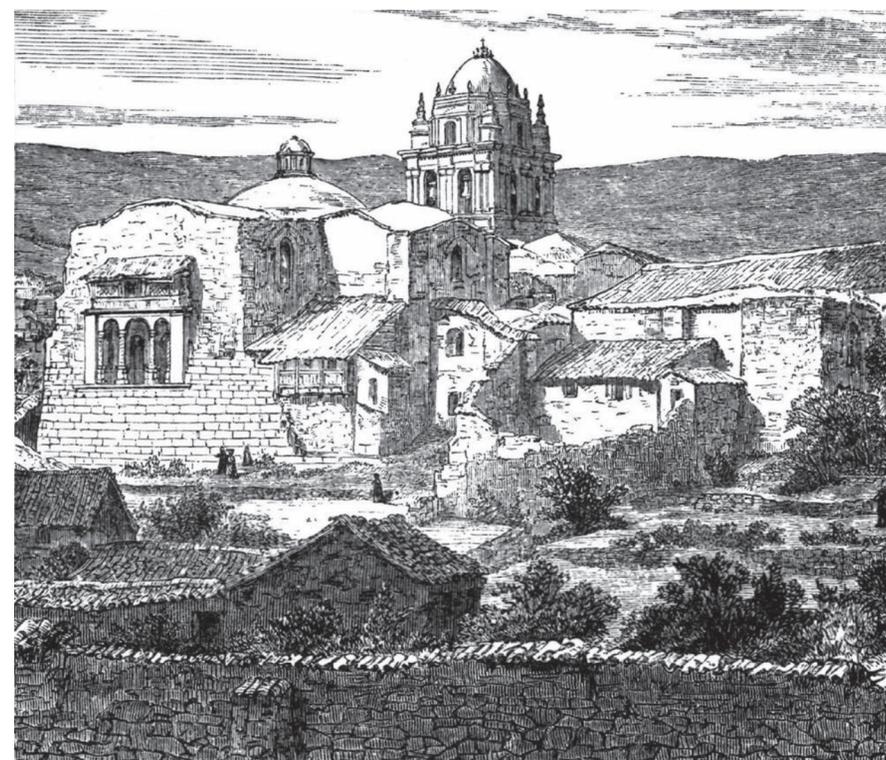
Mateo Pumacahua nasce a Chinchero, nel 1740, due anni dopo la nascita di José Gabriel Túpac Amaru. Il 12 ottobre 1770, all'età di trent'anni, riceve la nomina di cacicco e di governatore ad interim di Chinchero. Dopo circa tre anni, il 13 agosto 1773, Pumacahua è designato come capitano della *Compañía de Indios Nobles* del villaggio di Chinchero e in seguito, come conseguenza dello scoppio della grande rivolta, viene promosso al rango di colonnello di reggimento. Tutto sembra indicare che se non fosse stato per il successo ottenuto nelle azioni militari volte a soffo-

care la ribellione di Túpac Amaru, egli probabilmente non avrebbe conseguito i privilegi e gli onori che ricevette nel diventare una pedina chiave dell'esercito reale che sconfisse il cacicco ribelle. Senza perder tempo, nel maggio 1782, Pumacahua presenta i documenti che accreditano la sua nobiltà e filiazione e il mese successivo viene rilasciata una certificazione da Isodoro Paz, che lo riconosce come governatore e cacicco principale del villaggio di Chinchero³.

David Garrett ha osservato come, in seguito alla grande ribellione, Mateo Pumacahua espone notevolmente la sua presenza nella produzione agraria regionale, affittando e acquistando tenute, come ad esempio le tenute Guaypu e Guayllabamba, limitrofe e situate entrambe a Chinchero. A cosa era dovuto tale interesse nell'incrementare le proprie entrate e come pensava di investire tali risorse? Il suo scopo era quello di consolidare la propria posizione nella società di Cusco, dimostrando perentoriamente la propria lealtà al re. Per farlo dovette finanziare costosi festeggiamenti—come l'ascesa al trono di Carlo IV nel 1792—e contribuire alle opere pubbliche locali, come la costruzione di strade e acquedotti, a discapito delle comunità indigene⁴.

La sua carriera prosegue all'insegna del successo. Ad agosto 1784 riceve una medaglia d'oro in segno di riconoscenza per la sua lealtà e costanza durante la grande ribellione. Nel 1802 il cacicco di Chinchero

fa una generosa donazione di 200 pesos alla Corona per appoggiare la guerra della Spagna contro l'Inghilterra. Nel 1808, come risultato dell'invasione napoleonica della penisola, Pumacahua richiede 500 pesos in favore della cerimonia per erigere lo stendardo reale e giurare lealtà a Ferdinando VII, il re prigioniero, quantità che sarà poi ridotta a 200 pesos. Nel 1809 Mateo Pumacahua diventa sottotenente reale ed è promosso al grado di colonnello delle milizie. Riesce, pertanto, attraverso le sue azioni politiche ed economiche, ad entrare nel circolo dei 24 elettori del Cusco. Nel 1811 riceve il titolo di brigadiere generale, per i successi militari ottenuti nella battaglia di Guaquí e, il 24 settembre 1812, raggiunge il vertice della propria carriera—entro i parametri coloniali—quando assume la Presidenza ad interim dell'Udienza di Cusco. La sua carica non verrà mai ratificata. Dopo aver portato a termine lo spinoso ruolo assegnatogli, consistente nell'applicazione della polemica Costituzione liberale di Cadice del 1812, verrà rimosso dalla presidenza e la carica sarà ricoperta da Martín de Concha y Xara, membro dell'aristocrazia di Cusco. Bisogna sottolineare il fatto che la carica raggiunta da Pumacahua, con la nomina di presidente dell'allora neonata Udienza di Cusco, non ha paragoni all'interno della storia coloniale ispanoamericana: è il primo e unico caso in cui un meticcio presiede un'udienza in tempi coloniali.



Qorikancha e Chiesa di Santo Domingo, Cusco, Perù. *Incidents of travel and exploration in the land of the Incas*. Squier, E. George. New York, 1877

Ciononostante, il ruolo di Pumacahua come presidente ad interim dell'Udienza di Cusco sarà effimero. In linea con il proprio atteggiamento distaccato, appena assunto l'incarico, don Mateo rinuncia al suo stipendio, elargendolo a favore della lotta contro gli insorti e, a dicembre 1812, invia una donazione a favore del re. D'altra parte, e in conformità con la posizione del viceré Abascal, ritarda sistematicamente l'applicazione della Costituzione di Cadice in una giurisdizione come quella di Cusco in cui l'abolizione del tributo e delle imposte, promulgata dalle *Cortes* gaditane, aveva un peso di notevole importanza. Inoltre, Pumacahua invia una comunicazione in cui spiega di essere stato forzato ad accettare la richiesta fatta dagli indigeni di continuare a pagare i tributi⁵. In questo senso, gli interessi dei cacicchi di Cusco—com'era il caso di quello di Chinchero—coincisero, per diversi motivi, con la resistenza interposta dal viceré Abascal contro l'abrogazione dei tributi. Tale resistenza non si deve esclusivamente alle sostanziose entrate che, di fatto, erano il frutto della riscossione dei tributi per la *Real Hacienda*.

Perché dunque l'abolizione dei tributi preoccupava Pumacahua? Bisogna considerare che una delle funzioni principali dei cacicchi fosse appunto la riscossione dei tributi tra gli indigeni della comunità. Se il pagamento dei tributi era abolito, i rapporti con la comunità dovevano essere ridefiniti e, in un certo senso, i cacicchi non avevano più ragione di esistere. Inoltre, la Costituzione di Cadice abrogava anche le signorie e non bisogna dimenticare che i cacicchi erano *'signori naturali'*. Si capisce quindi che il terreno in cui Pumacahua si muoveva stava

subendo delle modifiche sostanziali. Probabilmente egli riteneva che combattere a favore della restaurazione di Ferdinando VII fosse la garanzia per ritornare al periodo previo alle *Cortes* e alla Costituzione. Forse per questo motivo accettò di partecipare alla rivolta del 1814, capeggiata dai fratelli Angulo, che intenzionalmente lo persuasero a credere che Ferdinando VII fosse morto: «motivo per il quale [Pumacahua] aveva deciso di *difendere i propri diritti*»⁶. Se per badare ai suoi interessi doveva assecondare un movimento che contava con l'appoggio dei costituzionalisti di Cusco, questa era—a suo criterio—una scelta migliore a quella dell'innazione o dell'allontanamento. Per di più, esiste la possibilità che il cacicco di Chinchero fosse propenso ad affrontare l'autorità coloniale per il fatto di essere stato rimosso, senza troppi indugi, dalla presidenza dell'Udienza di Cusco, per mettere al suo posto il brigadiere creolo don Martín Concha y Xara⁷. Ad aprile 1813, dopo solo sei mesi dall'assunzione della carica di presidente ad interim, Pumacahua aveva notato l'avversione che suscitava in molti per essere, tra altre cose, «di natura indigena»⁸. La partecipazione di Mateo Pumacahua come alleato dei fratelli Angulo lo porta a formare parte della colonna militare che fu inviata ad Arequipa con lo scopo di conquistare questa provincia per la giunta di Cusco. In un primo momento l'incursione ha successo ma, in seguito, il cacicco decide di andare a Puno e questa decisione gli costa la vita. È giustiziato a Sicuani il 17 marzo 1815. Con l'esecuzione del cacicco di Chinchero si chiude un ciclo in cui l'élite indigena aveva giocato un ruolo rilevante nella leadership dei movimenti ribelli.

Bisogna però riconoscere che sebbene nel 1780 Túpac Amaru fosse il capo assoluto della grande ribellione, nel 1814 Pumacahua scelse di condividere la scena con i fratelli Angulo e in quest'ultimo caso non ci fu una presenza significativa di cacicchi con funzioni decisive in ambito politico e/o militare, come invece avvenne nel 1780. Per i creoli era chiaro che, nella lotta per l'indipendenza, loro stessi avrebbero assunto la leadership centrale, avvalendosi del supporto e della collaborazione dei cacicchi, e non al contrario. Pumacahua lottò a favore del re durante la grande ribellione e partecipò nella giunta degli Angulo perché credette che il re fosse morto e che, in questo contesto, egli avrebbe dovuto difendere i propri diritti, ovvero, la posizione politica, economica e sociale che aveva raggiunto durante la propria vertiginosa carriera militare e le importanti cariche che era riuscito ad aggiudicarsi entro i parametri coloniali.

Pumacahua non sembrò preoccuparsi troppo per il destino a cui sarebbero dovuti andare incontro i sacerdoti evangelizzatori, a seguito dell'abrogazione dei tributi, ma era spaventato dal ruolo (senza dubbio limitato) che avrebbero avuto i cacicchi se avessero cessato di esistere i tributi e le imposte. È possibile che intuisse che, in conseguenza delle misure liberali, la leadership dei

cacicchi e il loro peso politico sarebbero giunti alla fine. Forse nasce da qui l'affermazione con la quale egli ribadiva che si sarebbe unito al movimento dei fratelli Angulo per «difendere i suoi diritti». La proposta di distrutturare la proprietà collettiva delle terre della comunità a favore della proprietà individuale non sembra essere stata discussa durante la sua gestione come presidente dell'Udienza di Cusco ma non è assurdo pensare che se fosse stata sottoposta la questione, Pumacahua l'avrebbe osteggiata giacché l'avrebbe ritenuta comunque pregiudizievole. In conclusione possiamo dire che Mateo Pumacahua fu una personalità conservatrice, più vicina a quel Ferdinando VII che, non appena recuperò il trono della Spagna nel 1814, fece marcia indietro per quanto riguarda le misure prese nelle *Cortes* di Cadice, annullando la Costituzione, rimettendo in vigore i tributi e le imposte. La primavera liberale durò quindi sei anni scarsi.

* Professoressa principale della Pontificia Universidad Católica del Perú e ordinaria dell'Accademia Diplomatica del Perú.

1 David Garrett. *Shadows of Empire. The Indian Nobility of Cusco, 1750-1825*. Cambridge University Press, 2005, p. 80.

2 Luz Peralta y Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua, cacique de Chinchero*. Seminario de Historia Rural Andina. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2003, p. 179.

3 Ibid. p. 184.

4 David Garrett. *Shadows of Empire*, p. 240.

5 Luz Peralta y Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua*, pp. 185-187.

6 Scarlett O'Phelan Godoy. «El mito de la *'independencia concedida'*. Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú (1730-1814)». Il mito dell'indipendenza concessa. I programmi politici del XVIII secolo e dell'inizio del XIX secolo nel Perù e nell'Alto Perù (1730-1814).

Inge Buisson e altri. *Problemas de la Formación del Estado y de la Nación en Hispanoamérica*. Il problema della formazione dello Stato e della Nazione nell'America Latina. Inter Nations. Bonn, 1984, p. 69.

7 Scarlett O'Phelan Godoy. «El mito de la independencia concedida», p. 87.

8 Luz Peralta y Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua*, p. 188.



Mateo Pumacahua cacique de Chinchero y su esposa en calidad de damas [Mateo Pumacahua cacicco di Chinchero e sua moglie in veste caritatevole]. Dettaglio. Anonimo, fine del XVIII secolo.

LA PICANTERÍA AREQUIPEÑA

Miguel Barreda*

Il Ministero della Cultura dichiara Patrimonio Culturale della Nazione una delle figure simboliche della cucina peruviana.

La recente decisione del Ministero della Cultura del Perù di dichiarare Patrimonio Culturale della Nazione la *picantería arequipeña* – genere di ristorante tipico della zona di Arequipa – è stato motivo di grande fermento nella cosiddetta «Città Bianca» e comporta, per chi la promuove e sostiene, una nuova e prestigiosa responsabilità. La dichiarazione significa, in primo luogo, un riconoscimento verso tutte quelle donne creative, laboriose e generose conosciute come le *picanteras* di Arequipa, quelle in vita e quelle appartenenti alle generazioni passate, che dalla metà del XVI secolo iniziarono un processo di simbiosi tra la tradizione culinaria andina –partendo dalla *chicha di guinapo*– e quella ispanica, per ottenere come risultato, dopo secoli, la cucina meticcia, variegata e deliziosa di Arequipa, che vede nelle *picanterías* un luogo rappresentativo di preparazione e consumo. La dichiarazione rende onore a quelle donne e ai loro collaboratori che hanno saputo, e sanno ancora, dimostrare il proprio talento e la propria maestria offrendo al popolo di Arequipa e ai suoi visitatori pietanze così squisite e salutari.

Allo stesso tempo, la dichiarazione impegna tutti i settori coinvolti nella protezione e nello sviluppo di questo patrimonio, a prendersi cura tanto dei prodotti che la compongono quanto dell'elaborazione e delle forme di consumo. La *picantería arequipeña* è uno spazio singolare nella cultura culinaria peruviana, in cui si uniscono le già menzionate radici andine e ispaniche e dove s'intrecciano antichi saperi e prodotti provenienti dalla costa, dalle valli interandine, dalle altitudini e dall'altopiano, per produrre un cibo originale e autentico. Salvaguardare il litorale, particolarmente ricco della regione, i campi di coltivo, gli oliveti, i fiumi da dove proviene il meraviglioso gambero, le valli alte delle Ande e i laghi e le terre dell'altopiano, da dove provengono gli ingredienti di questa cucina, diventa adesso un compito ineludibile.

Certamente, la *picantería arequipeña* non è soltanto il luogo di preparazione e consumo di una cucina vigorosa, variegata e dalle inconfondibili caratteristiche, come ad esempio la presenza fondamentale della *chicha de guinapo* (una specie di mais nero germinato e fermentato), non rappresenta esclusivamente la regolare successione dei



Picantería, di Teodoro Núñez Ureta. Disegno, verso 1960.

pranzi in base ai giorni della settimana (lunedì: *chaque*, martedì: *chairo*, mercoledì: *chochoca*, giovedì: *chuño*, venerdì: *chupe* del venerdì, sabato: *yachi* o brodo bianco, domenica: *puchero*), con alcune variazioni, i *picanterías* pomeridiani e una serie di zuppe caratteristiche. La *picantería arequipeña* è, per eccellenza, uno spazio orizzontale e democratico, dove confluiscono tutte le classi sociali, rurali e urbane, che condividono in lunghi tavoli i cibi saporiti e socializzano, coltivando una serie di pratiche culturali dal significato speciale.

Nella *picantería*, insieme ai *chupes* e ai *picanterías*, convivono la musica e la poesia popolare, fluiscono le conversazioni e le cospirazioni e s'intrecciano amori, amicizie e fratellanze. Nell'Arequipa del XIX secolo esistevano circa duemila locali, tra *picanterías* e *chicherías*. Nell'Arequipa odierna se ne contano almeno cento, alcune di loro ancora caratterizzate dal pittoresco trambusto della vita rurale e altre provviste di servizi più confortevoli e con la

capacità di servire centinaia di commensali allo stesso tempo. La cosa importante è che, in entrambi i casi, la tradizione sussiste e si invigorisce, arricchita nel 2013 grazie all'appuntamento annuale che si celebra nella Plaza de Armas della città il primo venerdì d'agosto e che rinnova il fervore *picantero* della città nella cosiddetta *Fiesta de la Chicha*, celebrazione della bibita ancestrale e dei piatti caratteristici, nell'ambito dell'affermazione dei valori della cultura regionale.

* Cineasta e coordinatore generale della Sociedad Picantera di Arequipa. Per maggiori informazioni, vedi anche: www.sociedadpicanteradearequipa.pe

Galleria d'illustri *picanteras*. A destra, Juana Palomino e figlie, *La Palomino*. Sotto, da sinistra a destra: Lucila Salas de Ballón, *La Lucila*; Elisa Barbachán Chávez, *La Capitana*; Laura Salas Rojas, *La Cau-cau*; Josefa Cano, *La Josefa*.



La chicha, di Victor Martínez Malaga. Olio, 1927.

TESTIMONIANZE DI ALCUNI COMMENSALI

Il pensatore e diplomatico di Arequipa, Victor Andrés Belaúnde, testimonia così la sua esperienza *picantera* tra la fine del XIX secolo e inizi del XX secolo: «C'erano *chicherías* e *picanterías* in ogni quartiere della città e principalmente nei villaggi delle campagne. Erano centri di conversazione e di buon mangiare; in esse si celebravano pranzi e abbuffate con piatti creoli preparati con *aji* oppure con l'elemento più decorativo e ruggine, il rocoto, il cardinale degli eccitanti [...]». La socialità durante i pranzi era manifestata dallo scambio di pietanze a cui s'obbligavano reciprocamente gli amici e i compari oppure dalle libagioni servite in un unico bicchiere gigante e, continuamente riempito, inesauribile. È vero che i locali erano talvolta stretti, oscuri e senza ventilazione; tavoli bianchi, primitivi e panche rustiche, essendo rare le sedie. Alcune *picanterías* avevano pittoreschi pergolati e giorlette nei piccoli giardini e orti in cui si potevano realizzare danze creole o indigene, alternando i *yanavies* con i *huanitos*. Molte *chicherías* erano frequentate non soltanto dal popolo; piccoli proprietari, impiegati e professionisti erano clienti devoti delle più rinomate tra di esse. Tutti accorrevano per gustare l'ambiente contadino, i piatti creoli e per dare adito alla propria passione per la *chicha* e in seguito, all'occasione opportuna, per provare l'efficacia del digestivo pisco, che era per noi la splendida acquavite, portata da Majes o da Vitor oppure prodotta nella stessa Arequipa.

Nelle escursioni nella campagna, a piedi o a cavallo, le *picanterías* erano l'unica opportunità per rifocillarsi o per fare una sosta. Ai miei tempi ce ne erano di molto famose come quelle del Alto Río de Paucarpato o alcune di Tiabaya. Queste *chicherías* erano in un certo senso centri democratici giacché si riunivano in esse semplici contadini e visitatori che venivano da

Arequipa, cavalieri ben addestrati. La *chichería* è stata l'espressione della socialità popolare di Arequipa: ha avuto un'influenza decisiva nelle avventure amorose e persino nella politica. Aspettiamo da qualche storico vernacolo una ricostruzione dettagliata e artistica di questa istituzione di Arequipa».

Lo scrittore di Lima Aurelio Miró Quesada percorre Arequipa all'inizio degli anni '30 e lascia ne *La cerimonia de las chicherías* questa testimonianza: «Accompagnato da alcuni amici ho percorso alcune *chicherías*, sia in diversi quartieri di Arequipa sia nella sempre attraente Yanahuara. In tutte queste, lo stesso ambiente affettuoso, la stessa sensazione di profonda, la stessa allegria pagana che si racchiude tra le mura basse e il pavimento rustico dei saloni stretti [...]. Davanti al sorriso saggio di una comare o *hacedora*, mi si spiega in un pomeriggio la difficile procedura dell'elaborazione della *chicha*. Mi si parla prima del *huinapo*, mais germinato nei *pojos*, che sono delle pozze poco profonde, arate accanto a un canale per poterle rifornire d'acqua. Dopo che il mais viene da lì rimosso, è steso al sole per farlo asciugare e poi portato al mulino, per ottenere da esso la farina. In questo modo (in realtà, più che macinato, triturato) arriva alle *chicherías*, dove è sottoposto ad una nuova tappa, quella delle grandi pentole, dove è bollito per otto o dieci ore. Una volta trascorso quel tempo, la bevanda viene portata fuori in secchi,

setacciata nella *seisina* (panno rustico e spesso) e travasata in orci [...]. Negli orci si mantiene il liquido per diverse ore, fin quando si riesce ad ottenere il sapore e l'aroma della *chicha* [...]. Nel frattempo, in cucina sono stati preparati vassoi deliziosi e variegati. Piatti tipici dove sembrano riunirsi tutti i prodotti del luogo, conditi con tutte le spezie e presieduti dall'immagine brillante, verde, rossa o dorata del rocoto, il peperoncino violento e tentatore. Non è possibile concepire la *chicha* senza i *picanterías*, né i *picanterías* senza la vecchia bibita, per questo motivo i locali di questo tipo sono indistintamente conosciuti con i nomi di *chichería* o *picantería* [...]. Pian piano l'ambiente si anima. Arrivano nuovi commensali e, mentre le libagioni si susseguono, i vassoi compaiono e sfilano in una proporzione cerimoniosa. Lì ci sono l'*ahogado* di gamberi,



Rocotos, di Ricardo Córdova, 1990, Acquerello

il pesce fresco con salsa piccante (il *llatan*), la *matasca*, l'*ocopa*, il riso giallo di carne, il fegato di agnello, il *timpu*, il formaggio *liga liga* [...]. Il repertorio è talmente esteso e i *picanterías* tanto forti che bisogna ricorrere al *bajamar* o *resacado*, il liquore d'anice, di cui generalmente si beve soltanto una coppa, per passare in seguito, in una breve scala, all'acquavite e ritornare alla trionfante *chicha*. All'improvviso, nell'ambiente già surriscaldato, s'inizia a sentire un rumore strano. È calata la notte e la luce vacillante delle sale inizia ad aggrupparsi e a stilizzare le figure. Nelle pareti bianche le chitarre, che erano immobili fino a un istante prima, iniziano a

bilanciarsi e a tremare, finché si liberano dalle mani nervose. Si sente una voce, all'inizio serena ma che poi scoppia in un lamento. Un'altra voce risponde, e poi, tra il silenzio dei circostanti, iniziano a srotolarsi le parole del lamento, di pianto, di amore e passione, del *yanavi*. Si direbbe che, evocato dalle corde, sia entrato per accompagnarci lo spirito dello stesso Mariano Melgar. Quasi nessuno lo nomina, ma tutti sentono la presenza del poeta romantico e gagliardo, amante della sua patria e della sua donna, che ci sembra di veder spuntare, in queste ore torbide della notte, con la cravatta alta, la fronte ampia e il cuore illuminato».

Il saggista Uriel García, originario di Cusco, segnala da parte sua: «Con più efficacia che la scolastica universitaria, la *picantería* forgia il popolo e gli infonde un vigore nazionale. È il palco per la sua poesia e per l'espressione del suo pensiero, persino per la scienza pratica del guaritore e dell'agricoltore, dell'artigiano e del muratore. Nel suo grembo si è rafforzata sempre la protesta del popolo depredato. Lo stesso che nel 1780 si ribellò contro il prefetto, poco prima di Túpac Amaru. Lo stesso che seguì Pumacahua e Melgar, nel 1814; lo stesso, leale a tutti i *caudillos* [...]. Dal suo fecondo grembo popolare è sorto, inoltre, il mulattiere o giramondo di Arequipa, a cui erano note tutte le vie d'America [...]. Il *yanavi* comuoveva villaggi e sentieri e la sua singolare favella meticcia s'incrosta nel linguaggio popolare di tutte le regioni. Da uomo tramutante egli possedeva uno spirito così libero e docile da poter assimilare gli altri costumi. Nuovi costumi che, quando il mulattiere faceva ritorno nel caro circolo della *picantería* del suo quartiere natio, rinnovavano l'atmosfera routinaria dell'ambiente sociale».

IQUITOS, REALTÀ E SOGNO

Jorge Nájjar*

Fondata nel 1864, la principale città dell'Amazzonia peruviana commemora 150 anni di crescente attività. Evocazione e memoria di un assiduo visitatore.



Porto di Iquitos di Otto Michael. 1898. Acquerello su carta. Collezione del Museo Navale del Perù.

Per correndo le strade di Iquitos, si capisce che i centri storici delle città sono generati dalla geografia e dalla storia. E, certamente, da coloro che li concepirono e che oggi li abitano. Il centro storico di Iquitos è unico all'interno dell'architettura del Perù, molto diverso, ad esempio, da quelli di Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo o Ayacucho. A Iquitos i palazzi storici sono riusciti a creare un disegno curioso, un insieme di lontananze e nostalgie con la materia locale. Uno dei grandi esempi di questo tipo d'architettura è la Casa Cohen, situata nell'angolo del quarto isolato del viale Prospero con la strada Morona. Un altro è la Casa Morey, nel lungofiume Tarapacá. Non soltanto in esse, ma anche in altri edifici, sontuose piastrelle rivestono le facciate delle ville di una volta.

Sebbene la città non sia stata fondata precisamente durante il periodo del vice-reame, nelle sue vicinanze s'insediavano i missionari gesuiti per stabilire le loro riduzioni (centri per l'evangelizzazione delle popolazioni indigene). Nel 1831, quando lo scienziato tedesco Eduard Poeppig discese l'Amazzonia per la via dei fiumi Huallaga e Marañón, scrisse: «Nella sera del 13 agosto siamo arrivati a Iquitos, il paese più piccolo di questa regione. Una stretta apertura nelle fitte selve della riviera permette appena di distinguere la sua ubicazione»¹. Trent'anni dopo, Antonio Raimondi segnalò che il paese di Iquitos aveva 400 anime, per la maggior parte indigene dell'etnia Iquito. In realtà, «la città non è mai stata ufficialmente fondata, ma si considera che il 1864 sia stato l'anno della sua costituzione, quando arrivarono quattro barche che il presidente Castilla fece costruire in Inghilterra»². Il vero e proprio sviluppo della città inizia con la costruzione del porto e della stazione navale e con l'organizzazione delle esplorazioni per favorire la navigazione fluviale. Negli stessi anni, i giovani delle antiche popolazioni della selva confluirono verso Iquitos alla ricerca della leggendaria «fortuna immediata» che, a quanto pareva, si ricavava dall'estrazione del caucciù. Essi giungevano da Moyobamba, Rioja, Tarapoto, Lamas e da altri insediamenti amazzonici. In quest'ondata arrivarono i miei nonni. Inoltre, nella capitale del Paese, l'interesse dei governanti si era concentrato a Iquitos.

Il 9 novembre 1897, per ordine di Nicolás de Piérola, la città di Iquitos diventò la capitale del dipartimento di Loreto. Questo cambio di statuto s'inseriva sicuramen-

te all'interno di un movimento molto più ampio. Nel periodo di prosperità si costruì la maggior parte dei patrimoni odierni e la città fu dotata dei servizi pubblici e di prima necessità: illuminazione elettrica e ferrovie urbane nel 1905; l'installazione della Corte Suprema nel 1907 e della Chiesa madre nel 1919; tra le altre cose. La trasformazione dovuta agli investimenti pubblici e privati generò una prosperità senza precedenti. Si svilupparono le principali case esportatrici come quelle di Julio C. Arana, Luis Felipe Morey e Cecilio Hernández, ma anche le reti commerciali di altri produttori di caucciù non meno importanti.

La febbre del caucciù durò circa quarant'anni. In questo corto periodo arrivarono alcune famiglie di commercianti d'origine europea, asiatica, araba ed ebraica. Molte di loro si stabilirono nella località e furono presenti, anni dopo, quando ci fu il rinascimento dello sfruttamento del caucciù nel 1942. Nello stesso anno, Hank Kelly, console americano a Iquitos, iniziò a preparare il suo viaggio per andare a vivere in questa città. Secondo la sua testimonianza, non sono stati pochi gli «esperti in questioni selvatiche che si riunivano all'ora del tè nel Salone Bolívar», a Lima, e gli consigliavano di portare «cibo inscatolato per un anno»³ - esempio evidente dell'opinione che non pochi «esperti» metropolitani avevano nei riguardi del cibo amazzonico. Nonostante questo, l'esperienza del funzionario statunitense a Iquitos è stata molto esplicativa sulla vita e le abitudini quotidiane. Egli alloggiò nel Gran Hotel Malecón Palace, di proprietà di un ebreo maltese che era console della Cina. «Il Gran Hotel Malecón Palace ebbe una volta una sala da pranzo. Quando arrivai, esisteva ancora, ma era deserta ... Per fortuna si trovava lì Martin, proprietario del ristorante Unión, che era considerato come un benefattore pubblico. Se non fosse stato per lui, molti scapoli senza casa, includendo me, sarebbero morti di fame ... Don Martin non preparava molto cibo e quando questo finiva, non ce ne era più ... Tuttavia, anche se tutto il resto era stato venduto, si poteva sempre trovare una porzione di maiale con manioca fritta (la patata della selva), riso e fagioli»⁴.

Intorno a quegli stessi anni, Aurelio Miró Quesada visitò la città e vide dal lungofiume l'arrivo delle canoe cariche di prodotti che sarebbero stati in seguito messi in vendita sopra lunghe tavolate. Lungo il burrone che saliva fino alla città

camminavano i venditori con i loro carichi di svariati colori. A volte erano prodotti della campagna, frutti saporiti degli alberi; altre volte erano pesci del fiume, catturati con reti e poi lasciati ad asciugare nel burrone, appesi a dei pali. All'interno del mercato lo stesso osservatore assistette al dispiegamento di tutto quel carico. In alcuni tavoli si esibivano pezzi di «carne del monte» ancora sanguinante. In altri, l'arapaima fresco insieme alle gamitanas e alle tartarughe. Tra i piatti tipici c'era una «zuppa vibrante e tentatrice di anacardi in brodo di gallina»⁵. Miró Quesada aveva una visione globale e non parla soltanto di un settore della popolazione perché, precisamente, Iquitos rappresenta qualcosa in più dell'opposizione tra i padroni del caucciù e i lavoratori. Iquitos è molto più dell'eredità di alcune fortune che, nel corso degli anni, sono state dilaniate.

In una delle mie scappate a Iquitos ho conosciuto Mario Vargas Llosa e Carmen Balcells. Se la memoria non mi tradisce, l'incontro avvenne verso il 1970. Siamo stati presentati dal poeta Javier Dávila Durand nella Casa de Hierro della Plaza de Armas, mentre assaporavamo dei gelati di aguaje. Insieme a Vargas Llosa e a Carmen Balcells era arrivata da Barcellona una coppia giovane che voleva fare l'esperienza dell'ayahuasca. Abbiamo affittato un peque-peque (canoa artigianale provvista di motore, caratteristica del luogo) e siamo andati nell'oratorio di un guaritore della riviera. Anche se son passati diversi decenni, rimango tuttora segnato da quell'avventura, soprattutto dal viaggio di ritorno dalla bottega del guaritore verso la postazione di assistenza medica per la viaggiatrice psichedelica.

A Iquitos ci sono anche molti quadri di César Calvo de Araujo. Nella sede del Ministero della Cultura, sul lungofiume Tarapacá, si trova quella tela impressionante di alcuni corpi di nativi, praticamente nudi, accanto a un missionario. Calvo de Araujo (Yurimaguas, 1914- Lima, 1979) è stato il primo pittore amazzonico che presentò una proposta nitida al fine di catturare il tropicale e l'esotico e combinarlo con la pittura. A Iquitos lavora l'agustino Joaquín García, l'uomo che forse ha lavorato più di ogni altro per il recupero della memoria amazzonica. Ha eretto nel centro di Iquitos una delle biblioteche specializzate più grandi di America Latina. Essa contiene circa trenta mila volumi, in cui è raccolto

il lascito di molteplici culture e l'infinita sapienza ancestrale. Molti dei documenti di quella biblioteca provengono da donazioni fatte da sacerdoti, storici, etnologi nazionali e stranieri, giornalisti e cronisti. Joaquín García è anche editore di «Monumenta Amazónica», progetto editoriale che include le serie: conquistatori, missionari, agenti del governo, scienziati e viaggiatori, estrattori e testimoni indigeni, tutta la storia amazzonica dal XVI al XX secolo. Lì risiede anche l'antropologo Alberto Chirif, la cui opera è meritatamente riconosciuta.

La città di Iquitos è collegata con il resto del Paese soltanto attraverso vie aeree e fluviali. La via interprovinciale Iquitos-Nauta la collega con questa località, fondata nel 1830 per ordine del sub-prefetto di Moyobamba, Damián Nájjar. Questa città si trova vicino alla confluenza dei fiumi Marañón e Ucayali. È possibile percorrere la via verso Nauta e da lì spostarsi in canoa verso la confluenza dei fiumi che formano il Rio delle Amazzoni. Di notte, al ritorno, si può coronare l'esperienza con una sostanziosa zuppa di tartaruga, conosciuta come inchicapi de motelo. Lungo questo percorso sono molte le comunità coinvolte oggigiorno in progetti per lo sviluppo sostenibile. Esse stanno creando centri di attrazione turistica che si basano sulla vendita di prodotti naturali nel rispetto del paesaggio, un modo diverso di capire e prendere parte alla ruralità, un altro modo di riconoscere i contributi delle antiche tulpas in mezzo alla complessità dei giorni nostri. Per molti amazzonici peruviani nati a metà del XX secolo, Iquitos era la capitale amministrativa, culturale e finanziaria. Era e continua a esserlo, con tutti i suoi sogni e meraviglie racchiuse nel lungofiume o nel rumoroso e variopinto quartiere di Belén, di fronte al mitico Rio delle Amazzoni.

* Poeta, narratore e traduttore. È nato a Pucallpa e risiede a Parigi. Ha trascorso parte della propria infanzia a Iquitos, città nella quale ritorna frequentemente. Nel 2013 è uscito il suo libro *Poesía reunida* [Poesia raccolta].

1 Poeppig, Eduard. *Viaje al Perú y al río Amazonas 1827-1832* [Viaggio nel Perù e nel Rio delle Amazzoni], CETA (Centro di Studi Teologici dell'Amazzonia), Iquitos, 2003.

2 Chirif, Alberto. *Julio C. Arana: cauchero del Putumayo*, <http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-09-14>

3 Kelly, Hank y Dot. *Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944* [Memorie di un console americano a Iquitos, 1943-1944], CETA, Iquitos, 2012.

4 Kelly, Hank y Dot. *Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944*. CETA, Iquitos, 2012.

5 Miró Quesada, Aurelio. Op. cit.