# CHASQUI

## IL MESSAGGERO PERUVIANO

Anno 13, numero 26 Bollettino Culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù Ottobre 2015

Martín Chambi. Autoritratto con lamina di vetro. Cuzco, 1925 ca. Archivio Martín Chambi.

LO SGUARDO DI CHAMBI / LOHMANN E ROSTWOROWSKI: PASSIONE PER LA STORIA /
LE INCISIONI DI SZYSZLO / IL POETA RAÚL DEUSTUA / VISIONI DEL COLCA

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

# STORIOGRAFO DEL VICEREAME, DIPLOMATICO DELLA REPUBBLICA

*Pedro M. Guibovich Pérez**

È una delle figure più importanti della cultura peruviana del XX secolo. Appartiene a quel prestigioso gruppo di diplomatici che alternarono il servizio allo Stato con la passione per la disciplina storica.

Lohmann Villena nacque a Lima il 17 ottobre 1915 e morì nella stessa città il 14 luglio 2005. Nel 1933, dopo aver terminato gli studi secondari presso la Deutsche Schule (Collegio Tedesco), a Lima, s'iscrisse all' Universidad Católica, per proseguire gli studi nelle facoltà di Lettere e di Diritto. Tre anni dopo, nel 1936, venne nominato professore aggiunto presso la stessa università, dapprima nel corso di Storia del Perù, in seguito in quelli di Fonti e Istituzioni. Nel 1938 ottenne il dottorato di ricerca in Lettere con la tesi *Appunti per una storia del teatro a Lima durante i secoli XVI e XVII*. Nello stesso anno ricevette il grado di Baccelliere in Diritto con la tesi *Un giurista del vicereame: Juan de Hevia Bolaños, vita e opere*. Nel 1940 ottenne il diploma di avvocatura.

## Al servizio dello Stato e della cultura

Nonostante la vocazione agli studi storici, Lohmann scelse il servizio diplomatico e, nel 1943, entrò a far parte di esso in qualità di terzo segretario. In quell'anno viaggiò in Spagna come responsabile della segreteria dell'Ambasciata del Perù a Madrid, fino al 1950 e in seguito dal 1952 al 1962. Fu, inoltre, consigliere dell'Ambasciata del Perù nella Repubblica Argentina (1965–1966), direttore dell'Accademia Diplomatica del Perù (1969-1971), direttore generale dell'Ufficio Cerimoniale del Ministero degli Affari Esteri (1971–1974), delegato permanente del Perù presso l'Unesco (1974–1977) e segretario generale dell'Ufficio per l'Educazione Iberoamericana alle Scienze dell'educazione, le Scienze Naturali e la Cultura (1979–1983).

Allo stesso tempo Lohmann ebbe incarichi di prestigio nelle principali istituzioni culturali del nostro Paese: direttore della Biblioteca Nazionale (1966- 1969), direttore dell'Accademia Nazionale della Storia (1967–1969), responsabile dell'Archivio Generale della Nazione (1985) e vice direttore dell'Accademia Peruviana della Lingua (1995).

## Lohmann lo storiografo

Lohmann è lo storiografo peruviano più prolifico di tutti i tempi. Il suo lavoro comprende 477 opere tra libri, testi, articoli e rassegne, pubblicati fin dalla metà degli anni 30. Alla fecondità della sua opera va affiancata la qualità e la precisione del proprio lavoro di ricerca presso gli archivi, in Perù e all'estero.

Se dovessimo qualificare il suo operato potremmo affermare che esso è caratterizzato da un'encomiabile e generosa erudizione. La precisione dei dati, la cura nelle datazioni, l'identificazione dei personaggi, il confronto tra i documenti e la loro filiazione euristica caratterizzano il suo operato di storico. Le sue conoscenze sembravano essere illimitate. Il suo lavoro sembrava non conoscere alcun riposo. In più di un'occasione ci siamo chiesti come avesse potuto pubblicare tanto. La risposta è molteplice: disciplina, avidità per la conoscenza e fascinazione per la storia dei secoli XVI e XVII.

*Corpus Christi*. Anonimo, secolo XVII.

Il contributo di Lohmann all'Archivio Generale della Nazione fu esemplare nel corso degli anni. Chi si recava presso il suo ufficio poteva incontralo in piedi, seduto o intento a sfogliare gli enormi e pesanti registri notarili della sezione del Vicereame, con minuziosa attenzione. Si diceva che fosse il primo ad arrivare all'archivio e che, di fatto, si incaricava di aprire le porte. Alcuni anni fa un mio caro amico e collega, assiduo frequentatore dell'archivio, spinto probabilmente da un particolare desiderio di emulazione, mi confessò di aver deciso di provare ad arrivare prima di Lohmann. Non venni mai a sapere se ci riuscì. Comunque sia fu proprio in quel frangente che mi imbattei per la prima volta in Lohmann, come ho già accennato in un'altra occasione[1].

Per la stesura della tesi del dottorato in storia, Lohmann indagò in numerosi archivi a Lima: quello Arcivescovile, quello Centrale per la Beneficenza Municipale di Lima, quello Nazionale e quello universitario di San Marcos; ovviamente anche in quello della Biblioteca Nazionale. La sua familiarità con i depositi e gli archivi locali era notevole anche se gli mancava ancora di esplorare quelli peninsulari, nei quali sapeva di poter recuperare informazioni complementari a quelle trovate nella capitale, e quindi, di seguire nuove piste verso una più profonda conoscenza della storia nazionale. Ebbe l'opportunità di continuare le ricerche in Spagna nel 1943, quando venne assegnato alla missione diplomatica di Madrid. Lavorare nell'Archivio delle Indie, a Siviglia, divenne per Lohmann, secondo le sue stesse parole, un «obiettivo primordiale» e «una missione morale il fatto di poter incorporare quel tesoro di informazioni all'acerbità della nostra storiografia».

Il Conte di Lemos, viceré del Perù (1667-1672).

Accanto alla disciplina per il lavoro archivistico Lohmann confessò di avere una passione per la conoscenza; passione che egli stesso definì come «quasi malsana». Il lavoro di Lohmann negli archivi sembrava esser guidato da questioni tutte da risolvere, dal ritrovamento di un prezioso documento o da un dato chiarificatore.

La vocazione di Lohmann per l'approfondita conoscenza della

Magaly del Solar, *El Comercio*.

Guillermo Lohmann Villena. Lima, 1994.

storia del Vicereame ( e non quella coloniale, come egli stesso amava precisare) lo condusse alla scoperta dell'arte drammatica e della letteratura; i Viceré, i consiglieri, i reggenti, i giuristi, i vescovi e gli scrittori; le istituzioni amministrative, quelle economiche e scolastiche, la divulgazione delle idee politiche e religiose. Ben poche sono state le tematiche non approfondite da Lohmann. A onor del vero va detto che la sua ricerca scientifica è stata pioneristica e non penso di esagerare affermando che la storiografia dell'epoca del Vicereame ha avuto due tappe: quella precedente e quella successiva all'opera di Lohmann.

La gran parte dei suoi studi si concentra nei secoli XVI e XVII, verso i quali egli sentiva un'autentica passione. Cito le sue stesse parole:

«ho ancorato la mia barca a un periodo stretto tra due secoli —il sedicesimo e il diciassettesimo—, per me i due secoli veramente rappresentativi della nostra autentica grandezza, non solo per l'espansione territoriale, quanto per lo splendore dell'arte —un pittore, Pérez de Alesio, aveva collaborato alla decorazione della Cappella Sistina e al gigantesco San Cristoforo, ancora oggi visibile nella Cattedrale di Siviglia—, per la ricchezza della nostra letteratura —basti solo ricordare *La Cristiada* del dominicano Hojeda —, per il potere economico —il peso peruviano era una moneta in uso dalle Filippine fino al Mediterraneo—. Passeggiando nella Lima di allora, un visitatore particolarmente fortunato poteva addirittura imbattersi in Toribio de Mogrovejo, Isabel Flores de Oliva, Francisco Solano, Martín de Porres o Juan Macías, Amarilis, Reinalte Coello —figlio del pittore di Filippo II, Sánchez Coello— o procurarsi esemplari appena stampati del Don Chisciotte. Si capisce perché rimasi affascinato da quell'epoca?»[2].

Questa particolare attrazione per la storia del Vicereame del Perù e per Lima, durante il governo della dinastia d'Austria, contraddistingue la maggior parte dell'opera di Lohmann.

## Lohmann e Porras

Come detto all'inizio Lohmann appartiene al quel gruppo di diplomatici che alternarono il servizio allo Stato con la passione per la storia: Víctor Maúrtua, Raúl Porras Barrenechea, Víctor Andrés Belaunde, Alberto Ulloa Sotomayor, Juan Miguel Bákula, Bolívar Ulloa Pasquete e Abraham Padilla Bendezú. Come membro del servizio diplomatico Lohmann ebbe a che fare personalmente con molti di loro, apprezzandone l'impegno professionale e l'operato accademico, ma tra di essi fu con Porras che ebbe le maggiori affinità, sul piano personale e intellettuale.

Porras fu professore di Lohmann nei corsi di Storia del Perù Repubblicano e Storia dei Confini, nella Deutsche Schule. Lohmann affermava che a lui doveva la sua particolare «inquietudine per l'eredità culturale e le sue manifestazioni, soprattutto per il passato peruviano e le sue vicende, che ci permisero di essere ciò che siamo»[3]. Come maestro Porras si contraddistingueva per la su eccezionale capacità di ricostruire ed evocare gli episodi peculiari della storia patria. Lohmann ricordava, tra gli aneddoti studenteschi di quegli anni, la sorpresa dinanzi alla metodologia didattica di Porras: la lezione dedicata alle imprese di Salaverry nella marcia *El ataque de Uchumayo*; le letture delle *letrille* del chierico José Joaquín de Larriva o dei versi dei poeti romantici del XIX secolo. Prima di terminare la scuola secondaria Lohmann frequentò il Collegio Universitario, diretto da Porras nel 1931, «in un'innovativa iniziativa, l'apertura del comitato universitario di San Marcos ai giovani»[4].

Il fatto che Lohmann vedesse in Porras un «maestro senza pari e un uomo generoso con il proprio sapere»[5] non gli impedì di analizzare con coscienza critica il suo lavoro di storico. Nella propria recensione a *Relaciones primitivas de la conquista del Perú* (Parigi, 1937) Lohmann, in riferimento al progetto di Porras di scrivere una biografia di Francisco Pizarro, disse che essa era «qualcosa che tutti attendevamo con ansia, affinché si ponga rapidamente rimedio alla vergognosa e umiliante carenza di studi completi sulla conquista del nostro territorio e si sostituisca l'ormai antiquata bibliografia di cui disponiamo». Elogiò l'opera di Porras sui primi fatti della conquista spagnola del Tahuantinsuyo, perché l'autore in essa «ha fatto ricorso all'ingegnosità nelle deduzioni, all'erudizione nel confronto degli avvenimenti, all'eleganza nell'esposizione di questi ultimi e a un fine gusto nelle glosse». In sostanza egli la definisce un «esempio di erudizione», qualcosa di insolito in un Paese come il Perù, «prolifico nella sciatteria e scarso o miserrimo negli studi selettivi»[6].

Alcuni anni dopo Lohmann scrisse un'ulteriore rassegna del nuovo lavoro di Porras: il primo volume del Cedulario del Perú. Siglos XVI, XVII y XVIII (Lima, 1944). Anche in quest'occasione egli riconobbe le qualità di Porras che definì «fine scrittore» e «erudito impeccabile», pur evidenziando alcune deficienze presenti nel volume: errori tipografici, mancanza di un indice e di note ai documenti pubblicati. Lohmann riteneva che questi ultimi aspetti fossero necessari a «chiarire molti punti controversi e controvertibili»[7].

In questi commenti all'opera di Porras sono individuabili alcuni tra i punti essenziali che Lohmann riteneva fondamentali nel lavoro storiografico in Perù: da un lato l'erudizione, dall'altro la valorizzazione critica delle fonti documentali. Aspetti questi ultimi che a volte non venivano considerati dagli storiografi dell'epoca, tantomeno da Porras.

Con il trascorrere del tempo e gli impegni politici Porras ebbe sempre meno tempo per riflettere su alcuni dei suoi lavori e, eventualmente, redigerli con più rigore. Lohmann definì Porras come uno «storico romantico». Non metteva in discussione il suo contributo allo studio della storia peruviana, ma il suo modo di scriverla. Alla stessa maniera degli storiografi del secolo XIX Porras concedeva troppo spazio alla letteratura; la sua prosa è, e continuerà ad essere, accattivante ma a discapito del rigore storico. Inoltre, egli non era molto attento, come spesso faceva notare Lohmann, all'annotazione delle fonti bibliografiche e documentali consultate per l'elaborazione delle sue opere[8].

Nonostante le differenze metodologiche tra Lohmann e Porras c'erano numerose coincidenze: una profonda ammirazione per l'«opera di civilizzazione» spagnola nelle Ande, un'erudita rivendicazione della figura di Francisco Pizarro, una nostalgica passione per la storia della Lima del Vicereame e un'attenta valorizzazione dell'opera scritta di José de la Riva-Agüero. Ciononostante ci fu qualcosa che li differenziò in modo sostanziale: Lohmann fece della ricerca storiografica un progetto di vita, e tutti noi che ci occupiamo dello studio del passato gliene siamo profondamente grati. A questo proposito, a cento anni dalla sua nascita, ricordiamo il suo incalcolabile contributo alla cultura nazionale.

«Lima, la Città dei Re, corte ed emporio dell'impero peruviano». Joseph I. Mulder, Amberes, 1688.

---

* Professore ordinario del Dipartimento di Scienze Umanistiche della Pontificia Universidad Católica del Perú.

1 Guillermo Lohmann Villena. *Miembro honorario del claustro. Discursos y biobibliografía*. Lima: Universidad del Pacífico, 2004, pp. 16-17.

2 Ibidem, p. 26.

3 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea, un accademico e un letterato», *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 28 (1997), p. 16.

4 Ibidem, pp. 16-17.

5 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)», *Revista de Indias*, 83 (gennaio-marzo 1961), p. 131.

6 *Revista de la Universidad Católica*, VII/5-6 (agosto-settembre 1938), pp. 223-225.

7 *Revista de Indias*, 24 (aprile-giugno 1946), pp. 348-351.

8 «Raúl Porras Barrenechea, uno storico romantico», *Homenaje a Raúl Porras Barrenechea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1984, p. 184.

MARÍA ROSTWOROWSKI

# LA SIGNORA DELL'ETNOSTORIA

*Rafael Varón Gabai**

L'importante etno-storiografa, autodidatta e nata a Barranco (Lima) nel 1915, ha compiuto cent'anni di vita. Di seguito uno sguardo al suo percorso professionale, a carico di uno dei suoi collaboratori presso l'*Instituto de Estudios Peruanos.*

La figura di María Rostworowski de Diez Canseco, la grande etno-storiografa, emerge dai documenti degli archivi; lei, autodidatta educata da istitutrici europee, passò fugacemente attraverso le scuole secondarie e l'università, inaugurando quei particolari percorsi nell'indagine scientifica che saranno il punto di partenza per la documentazione di base del suo archivio, continuando le sue ricerche nelle *chacras* (masserie) delle campagne per arrivare, infine, a concludere il lavoro di analisi, di dibattito e di divulgazione della propria opera.

Il fermo convincimento del valore della propria metodologia di lavoro, abbastanza insolita per uno storico, faceva sì che Rostworowski ripetesse costantemente ai giovani ricercatori che per affrontare un tema era necessario iniziare dalla lettura dei documenti —le fonti primarie— e, in seguito, partire proprio da questi documenti per arrivare alle informazioni che da essi scaturiscono, comprendendo appieno il tema proposto. Non bisognava intraprendere il percorso inverso. Per questa ragione ella si opponeva agli storiografi che pretendevano di svolgere degli studi partendo da interminabili disquisizioni teoriche, e che raramente consultavano gli archivi.

Il desiderio della Rostworowski di trovare informazioni nuove nei documenti inediti si affiancava alla sua straordinaria memoria, che le permetteva di identificare la fonte precisa e l'origine dei documenti. Non stupisce, quindi, il fatto che i suoi libri siano straboccanti di documentazione primaria a loro sostegno.

Il suo primo libro, *Pachacútec Inca Yupanqui* (1953), fece scalpore, ma la Rostworowski dell'epoca non aveva ancora varcato la soglia degli archivi per poter avere, di conseguenza, la possibilità di consultare i manoscritti. Ciononostante l'autrice risultò essere un'intrepida principiante nel costruire il proprio libro grazie alle informazioni che provenivano dai cronisti, valutando e soppesando il testo di ognuno di essi per poi tessere quella che, probabilmente, sarebbe stata la prima biografia documentata di un personaggio indigeno della nostra storia.

Da quel momento in avanti tutte le sue pubblicazioni si avvarranno della documentazione inedita come strumento di fondamento unico e principale. Fu proprio nel suo secondo libro, *Curacas y sucesiones. Costa norte* (1961), dove per la prima volta ella fece riferimento a manoscritti di natura giurisdizionale e amministrativa, archiviati presso la Biblioteca Nazionale del Perù, al fine di descrivere il litorale del Pacifico dal periodo incaico a quello della Colonia, un'area geografica fino ad allora inesplorata dal punto di vista della documentazione.

La Rostworowski proseguirà approfondendo gli studi sulle società indigene, principalmente dall'epoca incaica fino alla fine del secolo XVII,

María Rostworowski.

attribuendo una certa continuità alle comunità dell'antico Perù, attraverso la frattura drammatica che si produsse con la conquista, la quale, tuttavia, non provocò la scomparsa delle popolazioni, delle loro credenze e delle loro conoscenze. Documentando il passato dei nativi mediante le fonti orali indigene —che erano giunte ai giorni nostri grazie alle annotazioni dei primi spagnoli— ella comprovò la continuità delle popolazioni preispaniche durante la Colonia e nei secoli a venire, rafforzando la tesi che sosteneva il persistere della società indigena antica nel Perù coloniale e in quello repubblicano.

In questo modo la Rostworowski iniziava a pubblicare le proprie ricerche sulla costa peruviana. Devo sottolineare il fatto che, specialmente in questi libri, la Rostworowski sosteneva che nelle popolazioni che risiedevano nelle zone oggetto dei suoi studi, venivano tramandati numerosi episodi di epoche remote. In questo modo ella introdusse nelle proprie indagini l'uso delle interviste, delle mappe e dei toponimi, le cui denominazioni erano rimaste intatte lungo i secoli, grazie alla tradizione orale. In particolar modo ella iniziò a camminare seguendo i passi degli antichi visitatori, al fine di raccogliere impressioni simili sul territorio e sulla gente, dove a tutt'oggi transitano ancora moltissimi "locali". La Rostworowski procedette sempre avvalendosi dei documenti, seguendo le orme dei visitatori e dei *curacas* (amministratori delle comunità rurali), dei contendenti, dei pescatori e degli agricoltori; nei suoi itinerari, passando per vallate e deserti, tra le terre, i fiumi e i gli abitanti, la storiografa si confrontava con il passato, 300, 500 o 1000 anni dopo i fatti che ella studiava. Vale la pena ricordare che la Rostworowski, come pochi altri storiografi, ebbe la capacità di dialogare con l'archeologia, facendo uso di fonti materiali nelle proprie indagini.

Seguiranno *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica* (1977) e *Señoríos indígenas de Lima y Canta* (1978), alcuni studi dal marcato taglio locale e regionale, che provarono a comprendere la logica delle relazioni sociali tra gli antichi abitanti della costa. In *Recursos naturales renovables y pesca. Siglos XVI y XVII* (1981) vennero affrontati temi, al tempo innovativi per la ricerca sociale, che in seguito riceveranno amplio consenso: l'uso delle tecnologie proprie, uniche, sviluppatesi specificatamente per le realtà morfologiche della costa, destinate a permettere una gestione sostenibile delle risorse naturali. Come esempio di tutto ciò abbiamo le fosse di Chilca e le numerose colline. In opposizione ai precedenti lavori la Rostworowski pubblica *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política* (1983), uno studio che esplora gli aspetti vincolati alle credenze e alle ideologie comuni alle varie società andine.

In *Historia del Tahuantinsuyu* (1988), la sua opera di maggior diffusione, la Rostworowski offre al lettore una sintesi che si oppone all'immagine idilliaca, utopistica e inesatta che allora si aveva dello Stato incaico e che, ancora oggi, continua a caratterizzare il lavoro di alcuni ricercatori ed è fortemente presente nell'opinione pubblica in generale. Nell'anno successivo la ricercatrice pubblicherà un libro caratterizzato da un taglio completamente nuovo, che ella stessa definì una sorta di «divertimento», forse perché si incentrava nella biografia "speziata" di una donna dinamica, prodotto della Conquista: la figlia di Francisco Pizarro, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza (1534–1598)* (1989). L'ultima pubblicazione di cui va fatta menzione è *Pachacámac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria* (1992), un libro che mediante le fonti archeologiche e storiche affronta le due credenze religiose più importanti del Perù degli ultimi duemila anni.

È plausibile ipotizzare che la fortuna abbia avuto un ruolo notevole nei ritrovamenti della Rostworowski negli archivi, a volte sorprendenti; è indubbio, come tutti sanno, che l'aspetto importante nel leggere i documenti storici è saper porre a sé stessi gli interrogativi adeguati, al fine di trovare ciò che di fatto rappresenti qualcosa di rilevante per poter comprendere il passato.

Ebbi l'occasione di conoscere personalmente la Rostworowski quando ero

Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897-Lima, 1960).

Pachacútec. Particolare del dipinto: *La dinastía incaica*, di Florentino Olivares, 1880.

in procinto di partire per l'Europa per intraprendere i miei studi di dottorato, che prevedevano due anni di ricerca presso l'Archivio Generale delle Indie di Siviglia. La Rostworowski mi disse che il mio tipo di indagine, approvato dall'Università di Londra sulle acque e le terre della spianata della Lima preispanica e coloniale, non avrebbe dato molti frutti in quanto la documentazione di cui avevo bisogno si trovava a Lima e non a Siviglia. Ad ogni modo mi fu possibile consultare «alcune carte molto interessanti sui Pizarro» nell'Archivio Generale delle Indie. Quindi portai a termine il lavoro e i documenti sui Pizarro costituirono una parte importante della mia tesi di dottorato.

La Rostworowski diede continuità alla storia del Perù e del suo popolo, costruendo, pagina dopo pagina, una linea temporale che ci ha dimostrato che le «grandi opere del passato» vennero fatte dai predecessori dei peruviani di oggi, i quali concepirono e crearono lo Stato religioso e militare, edificarono grandi opere e vissero e morirono con la crudeltà imposta dalla realtà, non con l'idealismo dei vinti che evoca un passato che non è, di fatti, mai esistito, come molti vollero far credere.

Partendo dalla etnostoria, la cui massima rappresentante nel nostro Paese fu proprio la Rostworowski, lo studio delle radici indigene peruviane si inserì nella costruzione della storia sociale del Perù. María Rostworowski, maestra e amica, è la figura essenziale dell'etnostoria andina. Ella impersonifica questa prospettiva nel nostro Paese e, possiamo certamente affermare che a lei si deve molto del complesso processo di riconoscimento dell'uomo andino, in quanto fautore e protagonista della storia del Perù.

* Di seguito la versione rivisitata del testo «María Rostworowski e gli archivi», *Alerta Archivística PUCP*, n. 154, luglio 2015, pp. 14-16. Le *Obras completas* (Opere complete) di María Rostworowski sono state pubblicate da IEP. www.rostworowski.iep.org.pe

Il valoroso capitano Apo Camac Inca. Guaman Poma, 1615

Deposito degli Inca. Collca. Guaman Poma, 1615.

# RICORDI E CONFESSIONI

*Quando María Rostworowski compì 80 anni i suoi colleghi le resero omaggio dedicandole un libro di articoli vincolati alle sue ricerche. Di seguito vengono riprodotti alcuni passaggi dell'intervista realizzata per l'occasione da Rafael Varón Gabai*.*

*Perché sei diventata una storiografa in modo così repentino?*

Sono stata da sempre attratta dalla storia. Fin da bambina leggevo tutto quello che poteva riguardare la storia. Mi interessava particolarmente il medioevo francese, l'arte romantica, quella gotica. Arrivata in Perù avevo una grande curiosità e mi domandavo come era il Perù del passato. *Los incas* (Gli Inca), il libro di Markham, mi colpì profondamente. Egli parla molto di Pachacútec e Túpac Yupanqui. Mio marito mi aiutò molto, viaggiavamo di frequente in Perù ed egli mi comprava tutte le cronache che all'epoca, quasi per la prima volta, iniziavano ad essere diffuse, perché in precedenza quelle di Garcilaso erano le uniche che di fatto esistessero. Non potendo condurre una vita molto attiva, perché sempre convalescente a causa di diverse malattie, leggevo molto. Fu così che, recuperandomi da un attacco di malaria, passammo le vacanze d'inverno ad Ancon, nella pensione Paulita. Lì incontrai Raúl Porras. Lui stava con i suoi discepoli nell'appartamento della madre e veniva a pranzare alla pensione. Vide che io non alzavo nemmeno lo sguardo perché immersa nella lettura di Riva-Agüero. Ne fu sorpreso e al momento di pranzare iniziammo a conversare. Gli raccontai della mia audace idea di voler scrivere un libro su Pachacútec. Se ne interessò molto e mi aiutò. Mi disse di tirar fuori gli appunti e mi insegnò come datare, facendolo bene sin dal principio. Mi dava numerose informazioni di cronaca. Io annotavo tutto quello che mi diceva e quando ritornai a Lima mi misi alla ricerca dei libri. Ogni volta che avevo una difficoltà lo invitavo a casa per cena. Dopo cena, camminava in lungo e in largo per la stanza, con le mani nelle tasche del gilet, mentre io scrivevo frettolosamente tutto quello che mi diceva. Passarono gli anni ed egli mi fece avere un permesso per andare a San Marcos, prendere in prestito libri dalla biblioteca, assistere alle conferenze e alle lezioni che mi interessavano. Quello che non mi interessava lo ignoravo. Credo che, tutto sommato, fu abbastanza utile seguire quella modalità perché non mi riempì la testa di cose inutili, decisi di dedicarmi a una sola cosa, gli Inca. Credo di aver consultato tutto quello di cui avevo bisogno sugli Inca. Naturalmente iniziai a scriverne.

*Fu difficile stringere rapporti con gli specialisti?*

Non so se possa essere interessante quello che avvenne con Rowe. Poco dopo l'uscita di *Pachacútec* questi venne in Perù, chiamo Porras e gli disse che voleva conoscermi. Rowe mi chiamò e mi invitò a prendere un caffè. Caffè? Mio marito lo venne a sapere e andò su tutte le furie, come potevo io andare a prendere un caffè con un uomo! Siccome io non volevo problemi lo invitai a pranzo a casa mia e quest'idea fu il peggior fiasco di tutta la mia vita. Preparai un pranzo succulento ma non riuscii ad aprire mai la bocca. Tutti dicevano la loro, perfino Krysia, ed io ero così arrabbiata da non poter parlare. Dopo una trentina o una quarantina di anni ne parlai con Rowe e gli dissi: «Lei deve aver pensato che fossi un'imbecille».

*Cosa è quello che si sapeva sulla storia peruviana in generale e sulla storia indigena alla fine degli anni '40 e agli inizi del '50? Era un mondo differente da quello che conosciamo adesso?*

Sì, veramente un mondo a parte. A quei tempi tutto si basava nelle cronache di Garcilaso, a dispetto delle altre. Era molto interessante analizzare questo raffronto tra le cronache. D'altro canto la costa era in gran parte sconosciuta giacché i cronachisti fornivano pochissime informazioni sulle signorie e sull'organizzazione sociale ed economica. Allora trovai dei documenti sulla costa del nord e mi misi al lavoro perché il tema mi affascinava. In questi si parlava dei *curacazgos* (insediamenti inca) e, in particolare, delle eredità generazionali passate da fratello in fratello, probabilmente a causa della breve aspettativa di vita. A mio parere non si poteva aspettare che crescesse la seguente generazione per la trasmissione delle eredità. Di fatti è evidente che una delle caratteristiche della costa era che le successioni avvenivano per via generazionale. Questo fu il mio primo lavoro sul tema, pubblicato nel 1961 e, a tutt'oggi, completamente esaurito. Nemmeno io ne conservo una copia.

*Quando hai cominciato a frequentare le lezioni a San Marcos?*

Verso il 1948. Andavo sempre di fretta per poter ritornare in tempo a casa, ai miei doveri di madre e di casalinga. Mi consideravo *sanmarquina* (alunna dell'Università di San Marcos) e mi identificavo moltissimo con San Marcos perché mi piaceva molto. Era come una sorgente, c'erano corsi interessantissimi e io potevo consultare molti libri. Ricordo Tello, Luis Valcárcel, Luis Jaime Cisneros. In generale avevo pochi interlocutori, per il fatto di essere dedita ai lavori di casa e non poter appartenere al mondo intellettuale. Nell'archivio invece ebbi molti amici. Tutti i giorni mi ritrovavo con Pablo Macera, allora molto giovane, anch'egli discepolo di Porras, ma non ebbi molte opportunità di frequentarlo perché mio marito non me lo permetteva. Era molto geloso. Non credo che i *sanmarquinos* mi considerassero una di loro, anche se io mi sentì sempre una vera *sanmarquina*.

* Varón, R. e Flores, J. (1997). *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*. Lima: IEP-BCRP.

# LO SGUARDO DI CHAMBI

Il fotografo Martín Chambi nacque a Coaza, Puno, nel 1891, studiò ad Arequipa dal 1908 al 1917 e si stabilì, in seguito, a Cuzco, dove sviluppò la sua eccezionale opera. L'artista morì nella capitale inca nel 1973.

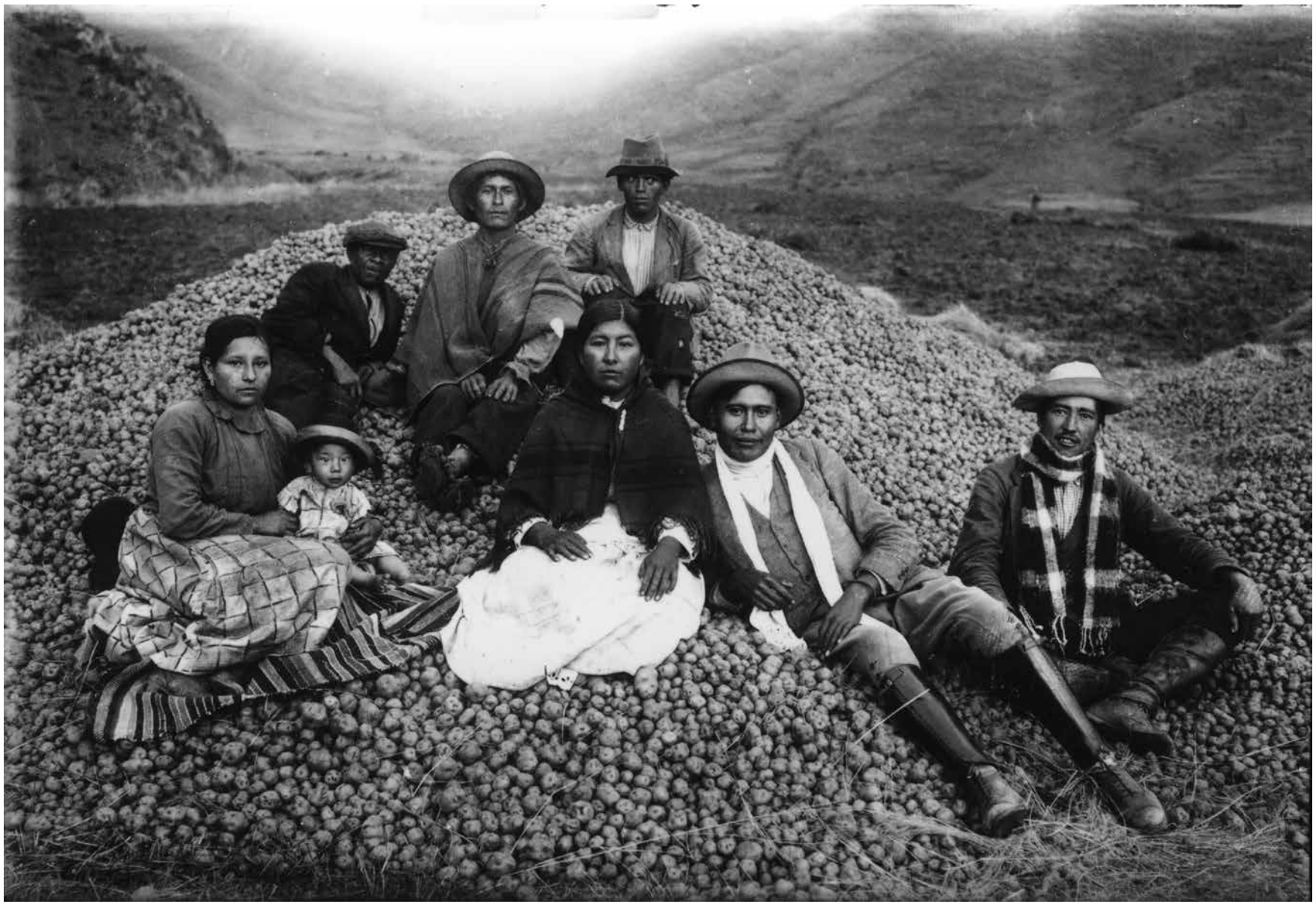
*Natalia Majluf**

Dal momento in cui il suo lavoro venne riconosciuto internazionalmente, verso la fine degli anni '70, Martín Chambi divenne una figura chiave della fotografia del XX secolo. L'esposizione che attualmente è ospitata dal Museo dell'Arte di Lima, con l'auspicio del Banco de Crédito del Perú e dell'Archivio Fotografico Martín Chambi, è senza dubbio la più completa ed ambiziosa che si sia mai realizzata fino ad oggi. La mostra offre un panorama delle diverse sfaccettature del suo lavoro comprendendo, tra i vari generi, il ritratto, il lavoro di tipo commerciale, paesaggistico, di documentazione archeologica e storica. È, inoltre, la prima grande esposizione che privilegia le copie d'epoca, provenienti dagli archivi dell'artista e da collezioni private. La selezione di più di trecento fotografie, di testi, incisioni e disegni di alcuni suoi contemporanei, assegna a Chambi un ruolo fondamentale tra gli artisti profondamente immersi nel dibattito dell'arte del sud delle Ande della prima metà del XX secolo, caratterizzandolo per un chiaro impegno nei confronti dell'indigenismo.

Chambi fu, di fatti, uno di quegli artisti, scrittori e politici che, vincolati con la sinistra, fin dalla metà degli anni venti, rivendicavano i diritti delle popolazioni indigene, opponendosi al centralismo e dando vita al movimento indigenista del sud delle Ande. A differenza delle generazioni precedenti, che privilegiavano l'archeologia e i riadattamenti incaici nella letteratura e nel teatro, questi intellettuali, capeggiati da José Uriel García, concepirono un'idea della cultura indigena che non solo si identificava con l'antichità precolombiana ma anche con la cultura andina contemporanea. Il nuovo ideale *serranista* o *cholo* (degli abitanti delle Ande) si associava anche all'architettura coloniale, la religiosità popolare e le tradizioni contadine. È significativo il fatto che Garcia intravedesse in Chambi il paradigma dell'artista «neo-indigeno». Il suo impegno con la cultura regionale traspare dal suo ampio lavoro di documentazione dei diversi aspetti della vita e delle tradizioni dei popoli del sud delle Ande. In un contesto in cui la maggior parte dei fotografi di Arequipa, di Cuzco e di Puno limitavano il proprio lavoro ai centri abitati, Chambi si concentrò sistematicamente alle zone regionali, documentandone la vita quotidiana, le feste e il paesaggio rurale. Grazie alla grande diffusione sulle riviste nazionali e sulle cartoline, queste immagini della vita contadina ebbero un impatto decisivo sulla cultura visiva della prima metà degli anni venti, gettando le basi per lo sviluppo dell'indigenismo in tutto l'ambito nazionale.

*Víctor Mendivil con Juan de la Cruz Sihuana en el estudio,* 1925. Copia di Víctor Chambi e Edward Ranney (1978). Archivio Edward Ranney.

Chambi ebbe anche un ruolo importante nella documentazione dei monumenti archeologici e coloniali della regione. Si preoccupò di caricare sulle spalle la pesante macchina fotografica a placche di vetro da 18 e 24 centimetri in luoghi di difficile accesso, come avvenne nel 1928, quando si fece carico del più importante lavoro di documentazione mai svolto fino ad allora su Machu Picchu. Le sue fotografie riempirono le illustrazioni delle guide turistiche e furono stampate e largamente



*La familia de Ezequiel Arce con su cosecha de papas*. Cuzco, 1934. Archivio Martín Chambi.

*Boda de don Julio Gadea, prefecto del Cuzco,* 1930.

vendute come cartoline. Fino ai suoi ultimi giorni Chambi si compiacerà di aver contribuito alla diffusione delle immagini di Cuzco e del sud delle Ande.

Posizionandoci nel presente, osservando l'inevitabile trasformazione del mondo che Chambi documentò, ci rendiamo conto dell'immenso potere che possiede la fotografia, quello di trascendere il tempo. Questo valore documentale rende giustizia solo parzialmente all'importanza del suo lavoro e del suo valore fino ai giorni nostri. Il ruolo che egli coscientemente assunse come artista è di fatti quello che gli permise di infondere anche nei suoi lavori commerciali una peculiare solidità, trasformando, secondo quanto indica José Carlos Huayhuaca, «una realtà concreta in un'immagine simbolica». Gli autoritratti scattati durante tutta la sua vita sono, forse, la prova più chiara di questo sguardo e della costante riflessione sul suo ambiente e sulla propria identità. Sia come ritrattista in studio, sia come esploratore del paesaggio andino o come artista indigenista, in ognuna delle sfaccettature meticolosamente rappresentate, si rivela il profilo di un fotografo che seppe costruire il proprio posto nel mondo.

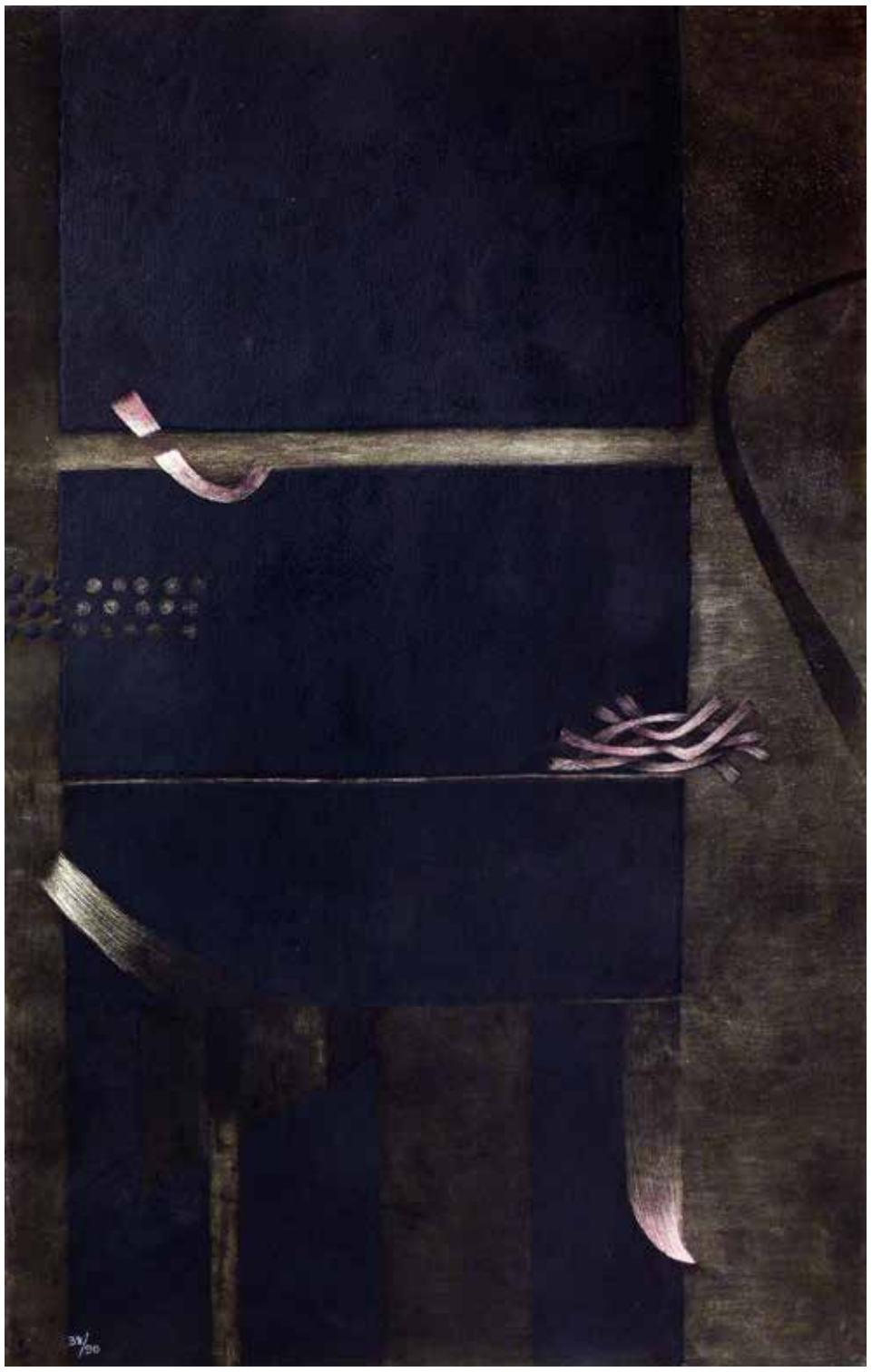
* Direttrice del Museo dell'Arte di Lima.

La mostra è aperta dal 21 ottobre 2015 al 14 febbraio 2016.

*Campesina de Combopata*, Cuzco, 1930.

# FERNANDO DE SZYSZLO

Uno degli artefici più significativi dell'arte latinoamericana è, senza dubbio, Fernando de Szyszlo (Lima, 1925). Tra i numerosi ev
la mostra antologica delle sue incisioni, organizzata dal Cent



*Cerimonia*, 2003.

*La habitación N° 23*, 1997.

*La habitación*, 1997.

Fernando de Szyszlo ha saputo sacrificarsi interamente alla creazione di un'opera che ci riporta alla primordiale meraviglia dell'umano. Dinanzi a chi, dinanzi a chi? L'essenziale, di sempre: l'essere e l'universo, il giubilo dell'esistenza e lo scandalo della morte, l'accecante mistero che si sente osservando l'oceano o le stelle, lo scintillio degli occhi o il crepitio del legno che brucia. Nella vertigine della fugacità, nella dissoluzione continua di ciò che si avvicina o si allontana, lo splendore dei colori e le forme laceranti e alate dei suoi quadri ci convocano ad una cerimonia ancestrale, dove torniamo a sentire le palpitazione della meraviglia e l'orrore di cui siamo fatti.

L'artista ha detto ripetutamente che egli dipinge sempre lo stesso quadro, abbandonandolo e ritrovandolo in una ricerca continua. Si celebra, quindi, in una rinnovata e sorprendente trance, una liturgia intima, il cui strano incantesimo ci riconduce in modo primordiale alle radici. Nella sua lunga carriera egli ha riunito il depurato mestiere della pittura con l'emozione atavica. È un uomo che conosce le caverne e i grattacieli, il segreto celebrativo di una cerimonia fatta tra gli alberi della civilizzazione e la trance più lucida e sensitiva del presente.

Szyszlo ha assimilato e coniugato magistralmente i suoi punti di riferimento e le circostanze, raggiungendo una singolare collocazione: centro e periferia, manti Paracas e drappi rinascimentali, l'altezza delle Ande e le pianure europee, le coste del Pacifico e le riviere dell'Atlantico, concerti sinfonici e melodie solitarie suonate con un arcaico flauto d'osso. Tutto ciò che lo nutre si riunisce nella cerimonia, nel rituale al quale ci convoca, tra i fulgori del desiderio e le rivelazioni della poesia, ali che lo sostengono mentre converte la tela o il foglio in un altare di pienezza, dinanzi al mistero e alla desolazione. La pietra brilla, vola l'uccello, scorre il sangue. Ciò che è insolito è che le cerimonie si concludono mentre la sua arte persiste.

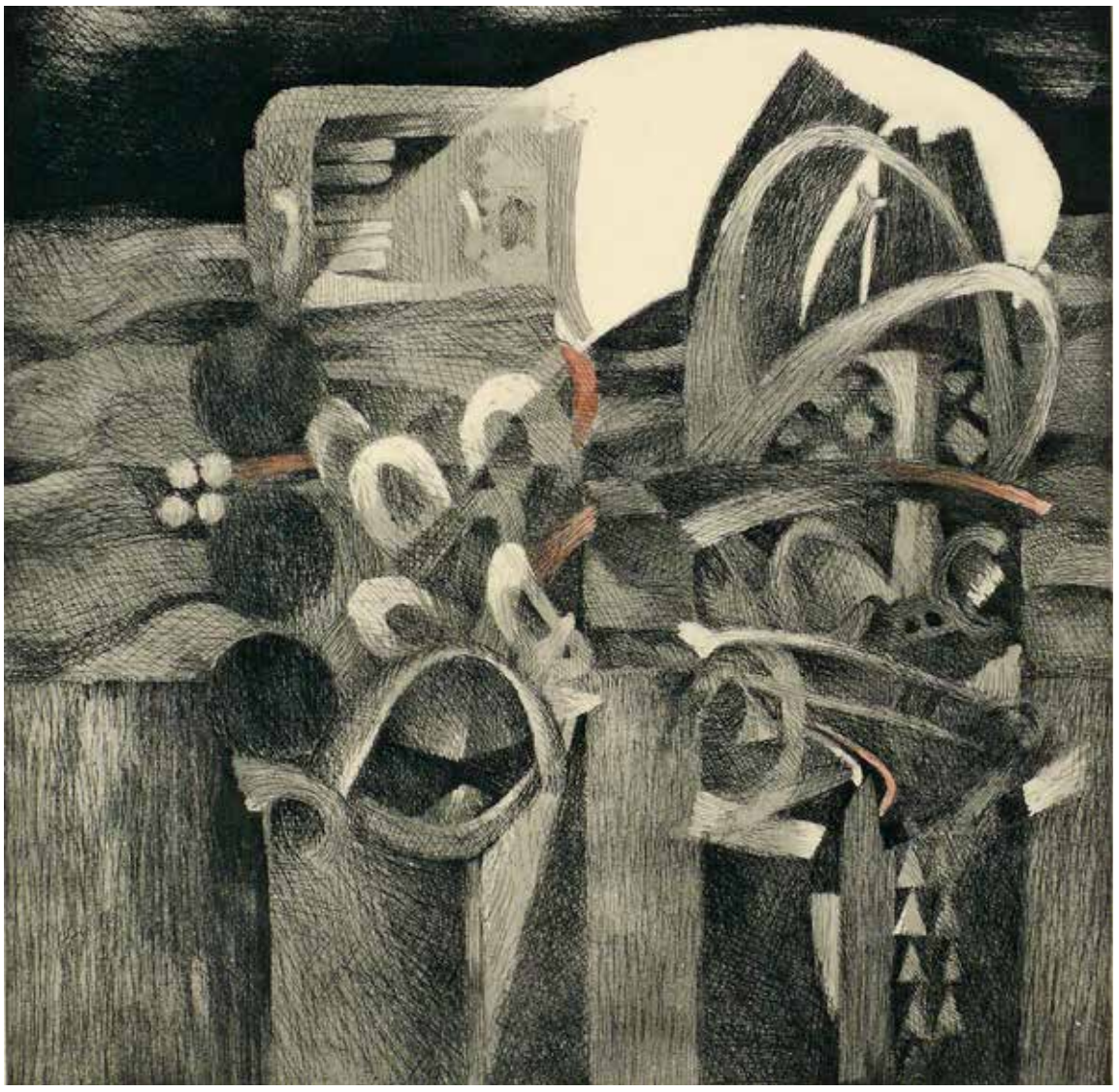
ALONSO RUIZ ROSAS.

# , L'ARTE COME RITUALE

enti organizzati per il compimento dei suoi 90 anni ricordiamo la mostra pittorica del Museo dell'Arte Contemporanea di Lima e
tro Culturale Inca Garcilaso del Ministero degli Affari Esteri.

*Sol negro,* 1995. Senza titolo, 2000 ca.

Senza titolo, 2000 ca.



Senza titolo, 2000 ca.

LUZ LETTS

# L'INSONDABILE ATTRAVERSO L'EVIDENZA

*Carlo Trivelli**

Una recente mostra retrospettiva su Luz Letts (Lima, 1961) conferma lo spessore e la maturità della sua pittura.

*Paseo*, 2010.

Le donne volano, sempre legate ad aquiloni ancorati a terra (davvero a terra?) in gomitoli che, tenuti da mani maschili, più che di filo sembrano esser di lana (ebbene sì, così poco adatta a far volare gli aquiloni...). E nell'aria il volo non è facile, con tanti pali e cavi elettrici. Ma se è vero che gli uomini sembrano essere una messa a terra, i padroni dei destini delle donne, in quest'immagine Luz Letts ci offre un altro tipo di messaggio: c'è la donna dalle molteplici braccia nelle cui mani siedono (placidamente?) piccoli omuncoli che pescano, nell'aria, con le loro piccole canne. O gli uomini-polipo, pieni di braccia e gambe, sommersi in una piscina. E ci sono queste e molte altre storie (perché nella sua opera ci sono anche molte allegorie ed ogni allegoria raccoglie, dalla testa ai piedi, una storia) che riescono a farci volare. La ragione del titolo di questo testo la si deve al fatto che l'opera di Luz Letts provoca in ognuno di noi una sensazione simile a quella che ci lascia la lettura di un verdetto dell'*I Ching*: l'atemporale, fatto partendo da simboli chiari ed evidenti, appare insondabile e allo stesso tempo, subitamente e delicatamente ancorato al nostro tempo.

Ella ci parla, muove il nostro inconscio e ci lascia con una mezza risposta e con un interrogativo nella bocca dello stomaco. Perché le donne volano negli aquiloni? Chi è la donna dalle tante braccia, che tiene noi uomini come uccellini nelle proprie mani e ci fa addirittura pescare nell'aria? Per chiarire il tutto Luz Letts ricorre ai propri strumenti: pavimenti di *azulejo*, piscine o cespugli che incorniciano ogni scena e le conferiscono un carattere simile a quello delle illuminazioni dei libri medievali: la scena, come succede per gli uomini-polipo (quelli che hanno otto braccia e gambe) è posta lì chiaramente per poter riassumere un testo. Ma in questo caso non c'è nessun testo, siamo noi stessi il codice da decifrare. Ma quest'aspetto ludico e metaforico, questa piccola profusione di nuovi miti, possiede una controparte un po' più scarna. Si tratta di tele di grande formato, a differenza di quelle piccole di legno, in cui ci offre un insieme di immagini nelle quali predominano uomini con camicie bianche, sempre in sospeso nell'aria o nell'esistenza stessa.

*Canto de sirenas*, 2012.

*Anya y los patos*, 2009.

Intorno a loro il tempo non significa molto, le colombe volteggiano quasi senza notarli. Questi individui vivono in una situazione che è quella dell'essere o del non essere, perché sempre si è qui e adesso. E l'adesso per essi non sembra essere un istante, l'adesso è un tempo dilatato nell'introspezione, simile al modo in cui si dilatano gli istanti e si vede la vita intera che passa dinanzi ai nostri occhi in un salto mortale, in un atto catartico, la scelta del rischio come omaggio alla vita. Non c'è alcun dubbio, sono immagini potenti che trovano la loro controparte nell'umore. E quando ci si accorge di tutto ciò l'universo di Luz Letts inizia nuovamente a contornarsi con una complessità che va in crescendo e che ognuno deve saper costruire (perché le immagini che lei ci ha dato, come succede nell'*I Ching*, le dobbiamo completare noi stessi).

* Direttore della Sezione Culturale del Centro de la Imagen, curatore e critico d'arte.

L'esposizione Luz Letts: retrospectiva 1991-2015 è stata presentata al pubblico nella galleria dell'Instituto Cultural Peruano Norteamericano, da aprile a maggio 2015.

## MUSUK NOLTE E LESLIE SEARLES

# CERIMONIE DI RIVELAZIONE

*Guillermo Niño de Guzmán**

PIRUW, mostra e pubblicazione del recente lavoro dei due giovani rappresentanti della fotografia peruviana

Dalla serie *Cerimonia della rivelazione*, 2015.

C'è un qualcosa di apparentemente contraddittorio in queste fotografie, qualcosa che perturba e seduce allo stesso tempo, un tratto che gli conferisce un potere strano e ipnotico. Invece di ricercare la chiarezza gli autori hanno voluto immergersi nel regno delle ombre, come volendo iniziare un viaggio di ritorno alle origini, a quello stato delle cose in cui prevaleva l'oscurità e a malapena filtravano bagliori di luce, sufficienti a dare un senso al mondo.

Quest'aspetto aderisce perfettamente al carattere della loro opera: osservare nel proprio habitat gli esseri che convivono a stretto contatto con la natura, i cui legami atavici possono essere appena intuiti dalla nostra prospettiva occidentale. La peculiarità del registro, della loro forma unica di captare gli uomini, gli animali e i paesaggi, trascende ciò che potremmo chiamare una fotografia documentaristica dal taglio antropologico. Senza dubbio essi sono riusciti a penetrare in questa dimensione occulta che sovente sfugge a coloro che usano la macchina fotografica a scopi scientifici. È sorprendente rendersi conto di quanto siano riusciti ad andare lontano in questo campo. In sostanza si sono sforzati per mimetizzarsi con le comunità che hanno ritratto, tanto da aver sfiorato l'impossibile, adottandone lo sguardo, dandoci la sensazione che, anche se fugacemente, essi hanno intravisto i segreti che costituiscono la loro esistenza.

Dalla serie *Cerimonia della rivelazione*, 2015.

Se riuscire ad afferrare la realtà è una pretesa effimera, queste fotografie ci vogliono insinuare che esiste un'altra realtà ancora più inafferrabile, quella in cui esistono verità ancestrali a cui si può accedere solamente mediante i rituali della magia. Da qui nasce l'aurea misteriosa di queste immagini in cui nulla è ciò che sembra o, per meglio dire, in cui tutto è possibile. Sì, c'è qualcosa di magico in queste porzioni d'ombra lievemente ferite dalla luce, in queste figure camaleontiche che si metamorfizzano dinanzi ai nostri occhi, grazie al sottilissimo sguardo di Nolte e Searles.

Avere a che fare con la penombra, forzare la leggibilità dell'immagine comporta rischi che solo i fotografi con una grande padronanza del mestiere e una squisita sensibilità possono affrontare. In questo caso è ammirevole la coincidenza tra le aspirazioni estetiche e la destrezza con i mezzi tecnici. Oltretutto queste fotografie appaiono inquietanti perché non si conformano alla contemplazione. Esse svelano il desiderio di esplorare territori insospettabili, la necessità di trasfigurare la realtà. Le composizioni visive evidenziano la creazione di atmosfere evanescenti che ci trasportano nell'ambito del sogno, nei paraggi dell'anima laddove risuona un clamore atemporale. Si posizionano in questa frontiera, dove l'esperienza umana soccombe dinanzi allo splendore del sacro.

Musuk Nolte e Leslie Searles sono riusciti ad intravedere un fuoco intimo e segreto, quello che risplende solamente nelle massime profondità dell'oscurità. Dopotutto la fotografia è l'arte della rivelazione.

* Giornalista e scrittore.

La mostra è stata presentata nel Centro Culturale Inca Garcilaso da maggio a giugno 2015. Il libro *PIRUW* è stato patrocinato dall'Associazione Mario Testino (Mate).

RAUL DEUSTUA

# IL RISCATTO DEL POETA

*Ana María Gazzolo**

*Sueño de ciegos* riunisce le opere di uno degli autori più importanti e meno conosciuti della rinomata «Generazione del ‘50».

L’opera di alcuni poeti è marcata dal contrappunto tra l’oblio e la memoria, una sorta di destino ineluttabile sembra perseguitarla e lasciarla al limite, tra il dissolvimento e la resistenza. È questo il caso del grande poeta peruviano Raúl Deustua (Callao, 1920 – Ginevra, 2004), il quale in vita non si diresse a una decisa diffusione della sua opera, quello che di essa era noto lo si doveva alla spinta e al convincimento di alcuni suoi amici. Il volume *Sueño de ciegos. Obra reunida** testimonia la qualità di un poeta anche nella prosa critica, nella narrazione e nel teatro.

Si nizia nel decenio del ’40, in compagnia dei suoi amici Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy e Blanca Varela, scrivendo per giornali e riviste, come *Mar del Sur* y *Letras Peruanas*. Vince il Premio Nazionale per il Teatro (1948) con Judith, e nel 1955 pubblica Arquitectura del poema. Mantiene in segreto lo straordinario poema *Nueva York de canto*, il frutto di un soggiorno nella città dal 1943 al 1945. Pubblica sporadicamente alcune poesie fino a quando, nel 1997, va alle stampe Un mar apenas, una raccolta di dieci titoli che lo riscattano dall’isolamento. Dalla fine degli anni ’50 si era trasferito in Europa, principalmente a Ginevra e a Roma, lavorando come traduttore per alcune agenzie dell’ONU.

L’opera essenzialmente poetica di Deustua è stata definita insulare, perché si è fatto riferimento alla sua difficile classificazione e alla sua limitata diffusione. È evidente che non si tratta di un’opera facilmente circoscrivibile, ciononostante questo tipo di criterio è insufficiente per poter apprezzare l’opera di un poeta. Scorrendo i titoli che costituiscono l’opera di Deustua si definiscono alcuni tratti significativi che si articolano e rivelano una visione del mondo il cui senso risiede nel segreto, in ciò che è appena percettibile. È la sua poesia dell’essere, non delle apparenze, che coincide in vari punti con la semiosi ermetica, come nella presenza costante dell’ambiguità e della contraddizione; temi questi che coinvolgono contrarietà come la parola, il sogno, la cecità, l’ombra e il tempo, che sono aspetti centrali della sua poetica. Nella concezione del poeta la parola si mette a confronto con il silenzio, senza il quale non esisterebbe; il sogno racchiude in sé un codice che non può essere decifrato ed è un modo per accedere all’occulto; l’ombra è l’atmosfera in cui si svela ciò che essa illumina; il tempo, divoratore dell’uomo, non può essere compreso, e la cecità, che si identifica con il poeta che va a tentoni nella sua ricerca, è una forma della visione: quella autentica. Tutta questa struttura sembra essere sorretta da un viaggiatore parlante che si muove, nel tempo e nello spazio, tra episodi e scenari della cultura occidentale, con i quali crea l’illusione del passato; dalla voce di questo viaggiatore traspare il suo sradicamento, il suo non appartenere e la sua perenne ricerca.

Foto: Baldomero Pestana

Raúl Deustua.

Poeta colto e raffinato, esigente con la parola, Deustua elimina ciò che in essa è accessorio e la dota di significati nuovi. Con la parola poetica prova a nominare l’occulto, il centro sconosciuto dove risiede la verità, e, allo stresso tempo, essa diventa l’oggetto della ricerca che non può essere scovato. La poesia di Deustua si fonda in un impossibile penetrare e conoscere dell’essere, con uno strumento che si rivela insufficiente.

* Scrittrice.

Gazzolo, A. M. (ed.). (2015). *Raúl Deustua. Sueño de ciegos.* Obra reunida. Lima: Lápix Editores.

## Decía que en la sombra

1

Decía que en la sombra
lo imprevisible se columbra
con la avidez de lo invivido
y que el invierno cierne a las palabras
las envuelve en la gnosis cotidiana.
Decía y superaba lo vivido,
palpaba la clepsidra; en vano el tiempo
subía por sus venas a la fuente.
Callaba y no decía que la sombra
solía ser voraz como la vida.

2. Decía que si el sueño
nos revela la hermética fisura
a todo se antepone el griterío
de lo humano, y si el verbo se consume
en la divina zarza, resta
la ceniza impalpable de los años.

Decía y transitaba por la límpida
quietud de sus inviernos y pensaba
que el hielo nos revela la hierática
figura de los dioses.
El silencio
se impuso como un manto diluviano.

Sólo supimos de él que regresaba ciego

## Diceva Che Nell’ombra

1
Diceva che nell’ombra
l’imprevedibile si scorge
con l’avidità del non vissuto
e che l’inverno setaccia le parole
le avvolge nella gnosi quotidiana.
Diceva e superava il vissuto,
palpava la clessidra; in vano il tempo
saliva dalle vene alla fonte.
Taceva e non diceva che l’ombra
soleva esser vorace come la vita.

2
Diceva che se il sogno
ci rivela l’ermetica scissura
a tutto si antepone il chiasso
dell’umano, e se il verbo si consuma
nel rovo divino, resta
la cenere impalpabile degli anni.

Diceva e passava per la limpida
quiete dei suoi inverni e pensava
che il ghiaccio ci rivela l’ieratica
figura degli Dei.
Il silenzio
s’impose come un manto diluviano.

Solo sapemmo di lui che ritornava cieco.

Gazzolo, A. M. (ed.) (2015). *Raúl Deustua. Sueño de Ciegos. Obra reunida*. Lima: Lapix editores, p. 189.

# IL CINEMA D'OGGI: UN BILANCIO

Il cinema peruviano sembra chiudere il 2015 con i migliori auspici: arrivano nelle sale, come prime visioni, circa 25 pellicole, un numero questo mai raggiunto; *¡Asu mare 2¡* totalizza più di tre milioni di spettatori, diventando il film più visto di tutta la storia delle proiezioni cinematografiche del Paese; si mantiene stabile la produzione di film autogestiti nelle diverse regioni e cresce il numero dei documentari e dei cortometraggi.

Ma tutto ciò assicura l'espansione futura del nostro cinema? È possibile prevedere, alla luce dei fatti, che questi numeri si ripetano nel 2016 e in futuro? La risposta è incerta. La produzione cinematografica peruviana cresce su delle basi fragili, avanza a tentoni e si scontra con difficoltà impreviste.

Un problema serio: le risorse economiche concesse dallo Stato per sostenere la produzione si mantengono inalterate da molti anni. Un altro fattore da considerare: la renitenza del pubblico dinanzi alle proposte cinematografiche diverse, più personali, riflessive o critiche. Esiste uno specifico pubblico per il cinema peruviano? La risposta è negativa, nonostante il successo commerciale di *¡Asu mare2!*

Esiste certamente un pubblico per un certo tipo di cinema peruviano: quello che si piega alle formule delle produzioni più rassicuranti (genere popolare e personaggi conosciuti della televisione che riempiono le fila dei cast) e arriva alle sale preceduto da una costosa campagna pubblicitaria di lancio, imitando i modelli stabiliti dai *blockbusters* di Hollywood.

Altri film dal budget più ridotto o di profilo più discreto, come *N.N.* di Héctor Gálvez, devono costruire il proprio pubblico con pazienza, appellandosi alle raccomandazioni del passaparola. Ma non sempre dispongono di tempo sufficiente: le regole del consumo cinematografico pretendono che il successo risuoni fin dal primo giorno; se tutto ciò non avviene il ritiro dai palinsesti è inevitabile, perché i grandi spettacoli hollywoodiani reclamano il loro spazio e la loro visibilità. Non viene concessa una seconda opportunità ai film peruviani che necessitano di un po` più di tempo per attirare l'attenzione degli spettatori.

Damián Alcázar e Magaly Solier in *Magallanes*, 2015.

Non hanno nessuna possibilità di essere proiettati nei cinema multisala i film *ayacuchanos, cajamarquinos o puneños* (*di Ayacucho, Cajamarca* o *Puno*), o di altre regioni del Paese, sebbene sfoggino un certo taglio commerciale.

Un elemento di cui tener conto: da noi i format generalizzati si sgretolano a tutta velocità. Il 2015 è stato un anno prodigo di film horror, di sequel inconfessati di *Cementerio general,* grande successo del 2013. Questi hanno fatto appello a una formula di sicura efficacia: raccontare la storia di un gruppo di giovani che entrano in un luogo "abitato" e malefico. Proseguono equipaggiati di alcune piccole e traballanti videocamere, che registrano il manifestarsi dell'horror paranormale: è la riedizione del genere del «falso documentario» e del «film trovato per caso», inaugurata da *The Blair Witch Project* (1999). Nessuno di questi film horror *limeños* (di Lima) – nemmeno l'autentico sequel, *Cementerio general 2*- è riuscito a soddisfare le aspettative commerciali dei rispettivi produttori. In un mercato piccolo il pubblico si satura rapidamente.

Una buona notizia: i film peruviani più stimolanti del 2015 sono stati girati da autori alle prime armi nel cinema o con solo un altro film alle spalle. È il caso di «opere prime» come Rosa Chumbe, di Jonathan Relayze; *Magallanes*, di Salvador del Solar; *A punto de despegar*, di Robinson Díaz Sifuentes e Lorena Best Urday. Anche *N.N.*, di Héctor Gálvez; Solos, di Joanna Lombardi, e *Videofilia (y otros síndromes virales*), di Juan Daniel Molero, secondi lungometraggi dei rispettivi autori.

*Magallanes* e *N.N.* narrano dei meccanismi del ricordo, il perdono, la dimenticanza e la riconciliazione che segue alle esperienze traumatiche delle violenze dei decenni passati. *Rosa Chumbe* e *A punto de despegar* (in chiave documentaristica) offrono alcune visioni della città di Lima, convertita in uno spazio di permanenti derive e di passaggi che acquisiscono sfumature espressioniste, nel caso del primo dei due. È un luogo in mutazione; una «terra in trance». Infine, *Solos* y *Videofilia (y otros síndromes virales)* ritrae dei gruppi di giovani che si esprimono mediante le immagini e i suoni delle nuove tecnologie, il cinema digitale e i social network. In questo modo cercano i propri interlocutori e provano a costruire le proprie identità.

È proprio qui che risiede la forza del cinema peruviano di oggi: nel rinnovamento dei propri autori e nei nuovi sguardi che essi propongono. Ma la continuità del loro lavoro dipende da una cornice legale adattata ai nuovi tempi.

RICARDO BEDOYA.

# SUONI DEL PERÚ

*FEDERICO TARAZONA*
**AYACUCHARANGO, OMAGGIO A RAÚL GARCÍA ZÁRATE**
(WAYNA MUSIC, 2013,
WWW.SAYARIY.COM)

Registrato a Bordeaux, in Francia, nel mese di ottobre del 2007, questo progetto racchiude opere adattate o arrangiate per il *charango* (strumento musicale simile a una piccola chitarra con la cassa armonica ricavata dal carapace di armadillo) da Federico Tarazona, uno dei *charanguistas* (suonatori di *charango*) più importanti della generazione dei musicisti nati negli anni '70. Il *charango* fonda le proprie origini nella chitarra e nella viella, strumenti giunti in Perù con la conquista spagnola e adattati all'immaginario musicale locale. Le tecniche di allora prevedevano un maggior uso delle dita rispetto alle unghie nella fase di arpeggio delle corde. Diversi tipi di accordatura si sono succeduti nel corso degli anni. Sono variate anche le caratteristiche e le dimensioni dello strumento, a seconda della regione da cui esso proveniva. Il *charango* in Perù ha avuto la sua maggior diffusione e successo (non in maniera assoluta) nei numerosi villaggi della zona di Ayacucho e dell'Altopiano. Si suona, nel contesto popolare, dando maggior risalto all'arpeggio ritmato, con l'inserimento di alcune melodie e contrappunti, molte volte nella ripetizione di bicordi. Il disco vuol essere anche un omaggio a Raúl García Zárate, il quale ha fortemente contribuito allo sviluppo della tecnica della chitarra *ayacuchana* in Perù. La maggior parte dei brani di questa raccolta è costituita da temi tradizionali di Ayacucho selezionati da García Zárate e diffusi attraverso il suo lavoro come concertista per chitarra, anche se i brani di Tarazona («Chosicano soy») e di Telésforo Felices («Capullito de algodón») si ispirano alle versioni anonime diffuse nella regione che diede i natali al celebre chitarrista e arpista Tany Medina. Tarazona è allo stesso tempo autore di un metodo per *charango* e ha lavorato ad alcuni importanti adattamenti delle tecniche della chitarra classica per il *charango*. In questo lavoro è presente una gran varietà di tecniche, con l'intento di recuperare la memoria musicale dei luoghi un cui si suona il *charango* sin dal XVI secolo, e con il desiderio di esplorare le sue potenzialità espressive proiettandole nella musica del futuro.

*JUAN DIEGO FLÓREZ*
**L'AMOUR**
(DECCA, 2014,
WWW.DECCACLASICS.COM)

Juan Diego Flórez è il tenore peruviano che, senza ombra di dubbio, ha ottenuto il maggior successo professionale in ambito internazionale in questi ultimi anni. Le sue numerose performance nei teatri operistici più importanti del mondo, come La Scala di Milano, il Metropolitan Opera House di New York o il Covent Garden di Londra, confermano il suo valore. Ha collaborato con alcuni tra i più importanti direttori d'orchestra di questi ultimi anni, come Riccardo Muti, Sir John Eliot Gardiner, James Levine, Neville Marriner, e tanti altri. Ha inciso già diversi lavori, usciti in versione audio e video. Ha da poco lanciato il disco *Italia*, una raccolta di canzoni napoletane, una produzione imparentata con uno dei suoi dischi più venduti, *Sentimiento latino*, anch'esso dedicato alla musica popolare. *L'amour*, il suo ultimo disco da solista d'opera, contiene arie cantate interamente in francese e accompagnate dall'orchestra, scelte tra i lavori di alcuni compositori del XIX secolo. Flórez ha dedicato gran parte della sua carriera all'interpretazione dei personaggi delle opere di Rossini, Donizetti e Bellini, i massimi rappresentanti del *bel canto*, grazie alle caratteristiche e alla qualità della sua voce. In questo disco, oltre a Donizetti, sono raccolte opere di alcuni compositori romantici, come Charles Gounod e Jules Massenet, assieme a opere meno conosciute ma similarmente virtuose, come quelle di Adrien Boieldieu e Adolphe Adam. Ci sono, inoltre, arie di Georges Bizet, Héctor Berlioz, Léo Delibes, Ambroise Thomas e Jacques Offenbach. Alla registrazione del disco hanno partecipato l'Orchestra e il Coro del Teatro Comunale di Bologna, diretti da Roberto Abbado, nipote del compianto direttore italiano Claudio Abbado. L'orchestra mostra le sue raffinate qualità interpretative, dense di squisito lirismo e forza drammatica. Notevole è la presenza del basso russo Sergey Artamonov, noto per aver partecipato al Festival Internazionale dell'Opera "Alejandro Granda", in Perù nel 2014. Flórez nel disco sfoggia le maggiori qualità del proprio registro, una grande potenza vocale e un timbro brillante, offrendo ad ogni aria la piacevolezza e la delizia che caratterizzano la lingua francese. Il disco è accompagnato da un libretto che contiene i testi completi in francese, tedesco e inglese. 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: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe
Web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

Del contenuto degli articoli sono ritenuti responsabili gli stessi autori.

Questo bollettino viene distribuito gratuitamente dalle missioni del Perù all'estero.

Traduzione:
Giampaolo Molisina

Stampa:
Impresos SRL

# GEOGRAFIA E CUCINA DI CHACHAPOYAS

*Luis Alberto Arista Montoya**

Esce alle stampe uno studio sul rapporto tra la cucina e l'ambiente geografico della regione amazzonica di Chachapoyas. Di seguito alcuni frammenti.

Sono due le vie di acceso terrestri che collegano direttamente la costa peruviana alla regione *Amazonas*, e in particolare alla sua capitale, Chachapoyas: da Lima, passando per Trujillo, Cajamarca, Celendín, Balsas e Leymebamba; o sempre da Lima, passando per Trujillo, Chiclayo, Jaén, Bagua e Pedro Ruiz. Le opzioni per via aerea sono: da Lima fino a Chiclayo, proseguendo via terra fino a Chachapoyas; o da Lima a Tarapoto e da lì, via terra, verso Chachapoyas, attraversando Moyobamba, Rioja, Pomacochas e Pedro Ruiz, lungo la strada marginale della Selva del Nord.

La gran parte del territorio della regione Amazonas è costituito da una fitta foresta, dal nord fino alla parte centrale. Chachapoyas si trova nel limite di quest'ultimo territorio con la sierra andina, che si biforca dalla zona Nord della regione Cajamarca. La piccola e media agricoltura (con un discreto valore economico-produttivo) si trova nella parte alta della foresta, in particolar modo nei «*temples*» (zone dal clima temperato), giacché questa è la zona più elevata, quella che maggiormente si adatta alla semina dei cereali, alla crescita del foraggio e all'allevamento del bestiame bovino.

## Regioni e caratteristiche

### La regione della bassa foresta o Omagua

La regione Omagua, o «regione del pesce d'acqua dolce», si trova tra 80 e 400 metri d'altezza, in pieno clima tropicale (25 ºC di media annuale). I venti di San Juan sono freddi, arrivano da Sud a giugno e a luglio, durante il «*veranito* (piccola estate) di San Juan». Il suo territorio costeggia il fiume Marañón dalla zona Ovest del villaggio di Chiriaco —passando per Imazita, Ciro Alegría, Orellana, Santa María de Nieva, Bolívar e Teniente Pinglo— fino a Manseriche; dalla zona Nord si estende fino al fiume Comaina e fino alla parte Sud della vallata del Cenepa e del Santiago (la provincia di Condorcanqui). La morfologia è caratterizzata da piccole colline e pianure coperte di vegetazione e dalla classica pianura alluvionale. I palmeti di *aguaje*, i canneti, la *caña brava chonta*, la *yarina*, la *caoba*, il cedro *ishpingo* e la *chillca brava* rappresentano le principali risorse forestali della zona [...]; vi si trovano rettili, pesci, uccelli e mammiferi, come il «*mono choro*» (specie di primate). I terreni che non subiscono le inondazioni sono utilizzati dai contadini per lo sviluppo di una piccola ma intensa agricoltura stagionale, praticata anche nei barriales (terreni limacciosi lavorati ciclicamente a seguito delle inondazioni).

### I pesci di acqua dolce

La popolazione nativa si alimenta fondamentalmente con i pesci del fiume, delle lagune e delle paludi, con la yuca, il plátano, il riso, i fagioli e la cacciagione. Tra i tanti pesci troviamo il *paiche*, lo *zúngaro*, il *dorado*, la *palometa*, il *boquichico*, la *carachaza*, la *gamitada*, il *bagre*, il *sábalo* e la *corvina* di fiume; la tartaruga acquatica *taricaya* e quella terrestre, chiamata *motelo*. La *yuca blanca* si cucina bollita, in zuppa e fritta in piccoli pezzi. Il *plátano* si serve come frutta, bollito, arrostito o fritto; si produce anche la farina di *plátano* per preparare la *panetela*. Il riso viene bollito e servito a piccoli blocchi. Tra gli animali di montagna che vengono cacciati troviamo la *sachavaca* o vacca della selva, il *sajino* o maiale di montagna, il cervo dal colore rossiccio e il *majaz* o *picuro*: tutti vengono consumati come carne essiccata o affumicata. Il gran contributo della montagna amazzonica alla cucina di questa regione consiste nella varietà dei suoi pesci e nella carne essiccata con il *tacacho*; la cucina di Chachapoyas, e in particolar modo quella di Rodríguez de Mendoza, hanno aggiunto il *chorizo* (salsiccia) e il *plátano* al *tacacho*, creando un piatto conosciuto con il nome di «*paisa*» [...].

Foto: Martín Chumbe

Festa di Raymillacta. Chachapoyas, 2002.

Foto: Martín Chumbe

Alfarera. Chachapoyas, 2002.

### La regione della foresta alta o rupa–rupa

A causa delle nubi umide essa presenta una vegetazione folta e sempre verde, con alberi che raggiungono i 25 metri di altezza, a una temperatura media annuale relativamente bassa (tra 12 e 17 °C), ma con un altissima presenza di nebbia che prende forma fin dalla foresta bassa. Piove costantemente, le precipitazioni oscillano tra i 2 mila e i 4 mila millimetri che evaporano e/o fluiscono rendendo i terreni, molto spesso, fangosi. A tutto ciò vanno aggiunti i giorni di «pioggia con il sole». La «stagione secca» dura da uno a tre mesi, durante la quale diminuisce solamente il livello di umidità. È la regione più nuvolosa del Paese ed è sempre coperta da grandi banchi di nebbia, densi e grigi (*nimbos*).

Per contrastare la quasi totale assenza di zone pianeggianti i piccoli agricoltori e le comunità indigene native, con una particolare saggezza ancestrale, utilizzano per le semine le *lomadas* (parti che circondano le colline), i «*temples*» ai piedi delle montagne, i dirupi e gli arenili situati ai bordi dei fiumi e sotto le piccole cascate. Le popolazioni preispaniche della cultura *chachapoya* vi adattarono molte piante, come il mais, la yuca e il fagiolo (considerato oggi il miglior fagiolo nero del Perù). In questa zona si produce anche una gran varietà di legname e una vasta gamma di frutta, come il *plátano*, la *chirimoya*, l'ananas, l'arancia, il limone, ecc.

### Vallata dell'Utcubamba: la grande dispensa

È la regione che ha come punto di forza il fiume Utcubamba. È la più popolata e quella che mostra la maggiore attività economica. È la principale produttrice di riso, caffè, *yuca*, cacao e frutta. Si estende da Bagua fino al distretto di Pedro Ruiz Gallo, nella provincia di Bongará, con delle piccole vallate collinari, in presenza di rilievi poco scoscesi e terreni molto fertili. Da Pedro Ruiz, in direzione Sud fino a Leymebamba, il fiume scorre lungo il canyon dell'Utcumaba, bagnando la valle sacra dei *sachapuyos*, tra faraglioni in cui troviamo molti resti archeologici di uso funerario [...]. le sue vallate sono tra le più ricche e produttive per l'attività agricola e l'allevamento (si allevano le razze *Jersey*, il *cebú*, *Holstein* e *Brown Swiss*). C`è una gran varietà di legnami, resine e cortecce; si pratica la caccia di animali selvatici, la pesca di fiume e di lago. La zona raggruppa una popolazione vicina ai 200 mila abitanti.

Le abitudini e le usanze alimentari sono simili a quelle della precedente regione; si caccia il cervo nano, il *sajino*, il *majaz*, l'*añuje* (roditore che si alimenta di *yuca* e di *camote arenoso*), l'anatra di torrente; si pesca la *carachama*, la *mojarra*, il *bagre* e la *chambira*. L'ottima carne bovina e i derivati del latte costituiscono il principale contributo alla cucina regionale. Abbonda la *guayaba*.

### La regione della giungla fluviale

È delimitata a Sud dalla foresta alta e a Nord dalla regione quechua; tra 1000 e 2300 metri di altezza [...]. Le vallate sono strette e allungate, vi si trovano i canyon dell'Utcubamba, con valli e terrazzamenti su entrambi i margini, che vanno da Leymebamba, al Sud, fino a Shipasbamba nella parte centrale. I principali prodotti di questa zona sono il mais, la patata, il fagiolo, il caffè e la frutta. La canna di Guayaquil (o *caña brava*) è molto utilizzata nella costruzione delle case, nelle cui cucine si utilizza ancora la legna dell'albero del molle, della *tara* (i cui frutti si stanno producendo su scala industriale) e del *huarango*. I principali foraggi naturali sono il *ballico* o *huallico*, il *maicillo*, la *cebadilla*, l'*amor seco*, il *pinao*, il *wacahe*, l'erba *elefante*, il *sacate* e la paglia *lima*.

Il 60% della provincia di Rodríguez de Mendoza è costituito dalla giungla pluviale. Qui troviamo la valle del fiume Huambo, molto ricca di caffè organico, canna da zucchero e ananas. Un altro canyon è quello del fiume Sonche, che costeggia a semicerchio la piana dove si trova la città di Chachapoyas, con le vallate densamente abitate di Cheto, Molinopampa, Cuillamal, Pipus e El Molino. A Pipus, che appartiene al distretto di San Francisco de Daguas, si organizzano tutte le domeniche delle ferie agroalimentari in cui la compravendita dei prodotti avviene attraverso lo scambio di moneta e il baratto. Particolarmente importante è la vendita del bestiame, dei prodotti caseari, della patata, della fava, del fagiolo e del mais [...].

Da queste parti l'alimentazione è molto più variegata a causa dell'incontro tra regioni diverse e l'afflusso di prodotti dalla costa e dalla foresta. Il suo più grande contributo è la produzione di carni e prodotti caseari: i formaggi di Molinopampa, Pomacochas e Leymebamba sono tra i più rinomati. Possiamo trovare allevamenti di trote (Molinopampa, Cheto, Soloco, El Tingo) e di *pejerrey* (pesce Re), oltre alla produzione di un eccellente caffè organico (Huambo, Pisuquia) che si esporta in abbondanza all'estero.

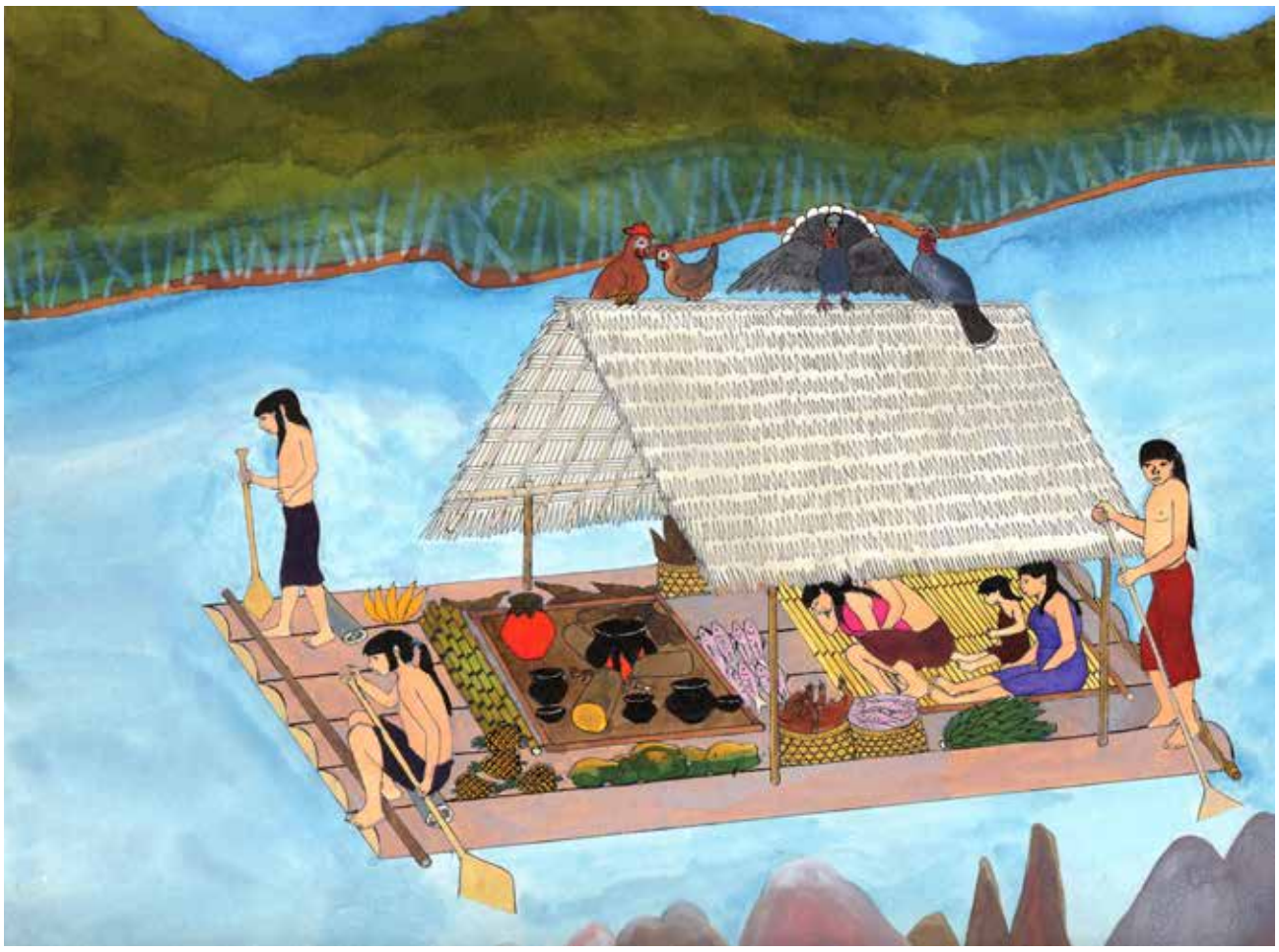
### La regione quechua

Comprende rilievi che vanno dai 2300 ai 5000 metri, dalla vallata Sud del fiume Marañón, nella fredda cordigliera Calla- Calla e Chuquibamba (dove si insediò la cultura Inca ai tempi dell'espansione di Túpac Inca Yupanqui), fino al Nord con le vallate di fiumi Chiriaco e Imaza [...]. Il suo clima costituisce una grande risorsa naturale, è temperato con una scarsa umidità atmosferica; ci sono nove mesi di sole e pioggia durante l'estate, questo clima favorisce il turismo d'avventura e culturale (in questa zona si trovano alcuni tra i principali siti archeologici, come Kuélap, Karajía, Laguna de los Cóndores e altri). In questo itinerario possiamo trovare delle interessantissime gole e cascate; vi sono anche dei terrazzamenti ecologici che si estendono su entrambi i margini del canyon dell'Utcubamba. Nelle alte colline crescono rigogliosi i foraggi ed è ricca la produzione di carni e prodotti caseari vaccini.

La cultura ancestrale dei *chachapoyas* si stabilì in questa regione quechua–nella quale oggigiorno predomina la popolazione di lingua quechua–dedicandosi alla coltivazione del mais, della zucca, della *caigua*, della fava, del fagiolo, dell'*arracacha* e della patata. In queste terre è in atto un processo di ricostruzione della foresta. Molti degli acquedotti, dei canali e delle strade preincaiche sono usati ancora oggi. L'allevamento andino che si pratica nei campi quechua gode di enormi vantaggi: terreni poco accidentati, terre coltivabili, grande quantità di foraggio che cresce anche nella stagione secca, da dicembre ad aprile. La popolazione supera le 40 mila unità [...]. Le coltivazioni sono adatte alle stagioni secche, come la patata, il mais, il fagiolo, l'*arracacha*, la zucca o il *chinche*, la *caigua*, il *berro*, l'*arvejón* e gli ortaggi; tra le coltivazioni da frutta troviamo la *granadilla*, la *papaya*, la *pitajaya* e il *llacón*. Caratteristico della zona è l'allevamento dei cuyes (porcellino d'india), del maiale, e del pollame, pressoché ovunque. Nei terreni dedicati alla produzione del camote e della patata si caccia la pernice andina [...].

### La regione suni o jalca

Va dai 3500 ai 4100 metri d'altezza. Si estende lungo la cordigliera di Calla-Calla, di Colán a Duraznopampa, Quin- jalca, Maino, Olleros e Granada. Le cime sono inclinate e con poche spianate adatte all'agricoltura, anche se i principali fiumi della zona nascono da queste montagne e si estendono per molti kilometri; le cascate e le gole sono di piccole dimensioni. Nonostante il freddo secco e gli scarsi terreni coltivabili si produce la patata, l'*oca*, l'*olluco*, la quinoa e si allevano pecore e *cuyes*.



Senza titolo, dipinto di Gerardo Petsaín Sharup, 2015.

La morfologia facilita la crescita della *cantuta*, dell'*aliso* e del *quishuar*; le foraggiere favoriscono la diffusione del bestiame da carico e del pascolo di bovini provenienti dalle regioni limitrofe. Vi risiede una popolazione di circa 6 mila persone, quasi esclusivamente di lingua quechua, tra le casupole, le fattorie e i magazzini, lungo tutto il paesaggio.

Il cibo è preminentemente di origine contadina, preparato con ingredienti locali. Tre sono i piatti principali: il *puchero*, il *charqui* e il *cuy*. In questa regione possiamo imbatterci nei caratteristici *tushpas* (falò) tra le capanne "primitive" degli agricoltori; con due, tre o quattro pietre si prepara il falò che viene mantenuto sempre acceso con la *bosta* (sterco secco di bestiame), le *champas* (mazzi di erba secca) o con le radici degli alberi (dell'*aliso*). Una pentola di creta per preparare il puchero, un pentolino per l'*ampe* (tisana di erbe silvestri), qualche *cashques* per tostare il mais, due o tre zucche (*lapas*), piatti e cucchiai di legno, un *porongo* (tipo di zucca) per conservare l'acqua e un altro per il *guarapo* (bevanda) vengono adoperati per servirsi da bere nella capanna; una volta usati si lavano e si mettono nello *shingues* (contenitori foderati con corde di cuoio) che si appende in cucina. L'alimentazione dei poveri si limita alla carne secca, all'*ucho* (fagioli fritti con mais, patate ed erbe), alla *cancha* (mais tostato), alla *mashca* (frumento tostato) e all'*amaca*.

### La regione puna o dell'Altiplano

È la regione più alta. Tra i 4100 e i 4800 metri. Si estende lungo le montagne di Chuquibamba, Leymebamba, Balsas, San Francisco del Yeso, Santo Tomás, Luya e María. Gli abitanti vivono in capanne o casupole di mattoni di fango con delle piccole finestre, tetti di paglia o laminati; ci si alimenta con la patata, il frumento, il *tarwi*, la *maca* e l'*olluco*. Durante il mio viaggio di studio (giugno 2010) ho potuto constatare l'esistenza di un discreto allevamento di maiali e vitelli, la cui carne è consumata in stufati o fritture; si vive della caccia del cervo grigio e della pernice; si cucina con la legna, la *bosta* degli animali, le granaglie secche e la *champa*.

* Filosofo, giornalista e docente universitario.

# RICETTE

### LOCRO (ZUPPA) DI *MOTE* SGRANATO E FAGIOLI

INGREDIENTI
3 tazze di fagioli neri (o di manteca)
3 tazze di *mote* sgranato
2 cucchiai di olio vegetale
1 cipolla tagliata a cubetti
2 cucchiai di aglio tritato
2 cucchiai di misto (tipo di spezia) o di zafferano
Pezzi di cotica di maiale *wirishpa* o pezzi di carne all'osso, che rimangano croccanti nella padella (detta anche chasqui) dopo esser stati fritti.

PREPARAZIONE
Mettere a bagno i fagioli dalla notte precedente, insieme al *mote* sgranato. In una pentola di creta versare il *misto* (condimento di spezie regionale), lasciar cuocere per 8 minuti e aggiungere 4 tazze d'acqua, portando il tutto all'ebollizione. Aggiungere il *mote* e i fagioli e cuocere fino a renderli soffici e leggermente sciolti nel loro brodo.

### LOCRO (ZUPPA) DI *CHOCHOCA* E GALLINA

INGREDIENTI
1 gallina nera detta anche *mora de corral*, tagliata a pezzi
1 kilo di *chochoca*
1/2 kilo di fagiolino verde (fagiolo *chaucha*) e patata gialla

PREPARAZIONE
Seguire le indicazioni per la preparazione del "*locro* di *mote* sgranato e fagioli" ma far cuocere per meno tempo. A fine cottura aggiungere le patate gialle senza che si scuociano.

### ZUPPA DI *CHIPCHEMURO*

Più che di un brodo si tratta di una crema o di una zuppa cremosa. Viene comunque chiamata "zuppa" nella regione Amazonas. Il *Chipchemuro* è una finissima farina ottenuta con i semi di *chipches* (tipi di zucca come *chiclayos*, *calabazas* e *cushes*) che viene essiccata nei patii delle case o delle fattorie ed in seguito tostata nel tiesto (un tipo di padella). Infine il tutto viene tritato nel *batán* (mortaio artigianale) o nel mortaio meccanico. Si aggiunge la farina di mais e si tosta.

INGREDIENTI
3 tazze di farina di *chipchemuro*
4 uova e una tazza di mais tostato
1 piccolo mazzetto di erba *marisacha* o *shill shill*
Qualche rametto di *ruda* o di *shill shill*
Cipollina verde tagliata a cubetti

PREPARAZIONE
Si diluisce la farina in acqua calda e si mescola. Si porta il tutto all'ebollizione in una pentola di creta, aggiungendo un semplice condimento fatto di cipollina verde e un po' di burro (o olio), versando con cautela dell'acqua fredda durante la cottura. Raggiunta la piena ebollizione si aggiunge la farina di mais e le uova, insieme alle erbe aromatiche.

# VISIONI DEL COLCA

Una mostra fotografica itinerante sulla vallata del Colca, un «paesaggio culturale» in cui fiorirono i popoli dei *collagua* e dei *cabana*.

Vista della vallata e del fiume Colca, 2015.

La valle del Colca si trova nel cuore di una lunga catena di vulcani attivi, nelle Ande occidentali al Sud del Perù. Qui vivono, da più di 1500 anni, i *collaguas*, un'etnia di origine aymara che emigrò dall'*Altiplano* e si stabilì nei versanti delle montagne e lungo le rive tracciate dal fiume Colca.

In queste terre dal paesaggio accidentato i *collaguas* e i vicini *cabanas* costruirono uno spettacolare sistema di terrazzamenti, che si estendeva per circa 10 mila ettari di suolo coltivabile. Le terrazze si trovano tra i 3200 e i 3700 metri di altezza in cui ancora viene coltivata la patata, il mais e la quinoa, prodotti caratteristici della zona.

Gli insediamenti dei *collaguas* si estendono anche nelle regioni di maggiore e minore altitudine, nelle quali essi trovarono infinite risorse, sviluppando tecniche sofisticate di gestione ecologica dei terreni. Dai pascoli d'altura, a più di 4000 metri, essi ricavavano lana e le carni della vigogna e dell'alpaca, e dalle zone circondate dai canyon, caratterizzate da un microclima temperato, molteplici tipi di frutta. Le mandrie di lama venivano usate per il trasporto dei prodotti da queste zone alla costa, e qui venivano barattate con alghe e molluschi.

Con l'arrivo dei *conquistadores* spagnoli nel XVI secolo e la creazione della Colonia cambiarono molti aspetti della vita locale, anche se alcuni rimasero intatti.

Si costruirono 16 villaggi, ognuno con il proprio tempio. Vennero introdotti simboli, credenze, feste, vestiti e costumi che si fusero con le espressioni culturali locali. Insediati negli impressionanti paesaggi dei profondissimi canyon e delle colline marcate dai sentieri, gli abitanti del Colca configurarono un «paesaggio culturale» unico, che aspira ad essere incluso nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità.

Questa esposizione del giovane fotografo Arim Almuelle (patrocinata da Colca Lodge, un'azienda pioniera nell'ambito della promozione del turismo sostenibile nella vallata del Colca) rispecchia l'incontro tra abitanti e paesaggio, mediante l'artificio della luce, creando componimenti che sembrano evocare il mestiere degli antichi maestri della fotografia del Sud delle Ande.

Arim Almuelle (Arequipa, 1978) si è formato nello studio BA *Fotografia*, diretto da Bernardo Aja. Ha lavorato come fotografo indipendente dal 2006 al 2010, anno in cui si è unito a una compagnia crocieristica per poter fotografare i luoghi più disparati intorno al pianeta. Nel 2013 ha inaugurato il proprio studio fotografico, dapprima a Lima e in seguito nella sua città natale.

Chiesa del villaggio di Lari, uno dei 16 templi del vicereame della vallata.

Ballerini di *wititi*.

Lo *wititi*, una danza tradizionale iscritta nella Lista rappresentativa del patrimonio immateriale dell'Unesco.

Abitante del Colca mentre sfoggia i caratteristici abiti de la zona.