

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO

anno XV (2012), n. 14 (2)
ISSN 2038-3215

ARCHIVIO ANTROPOLOGICO MEDITERRANEO on line

anno XV (2012), n. 14 (2)

SEMESTRALE DI SCIENZE UMANE

ISSN 2038-3215

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Beni Culturali, Storico-Archeologici, Socio-Antropologici e Geografici
Sezione Antropologica

Direttore responsabile
GABRIELLA D'AGOSTINO

Comitato di redazione
SERGIO BONANZINGA, IGNAZIO E. BUTTITTA, GABRIELLA D'AGOSTINO, FERDINANDO FAVA, VINCENZO MATERA,
MATTEO MESCHIARI

Segreteria di redazione
DANIELA BONANNO, ALESSANDRO MANCUSO, ROSARIO PERRICONE, DAVIDE PORPORATO (*website*)

Impaginazione
ALEXANDER NEUWAHL

Comitato scientifico

MARLÈNE ALBERT-LLORCA

Département de sociologie-ethnologie, Université de Toulouse 2-Le Mirail, France

ANTONIO ARIÑO VILLARROYA

Department of Sociology and Social Anthropology, University of Valencia, Spain

ANTONINO BUTTITTA

Università degli Studi di Palermo, Italy

IAIN CHAMBERS

Dipartimento di Studi Americani, Culturali e Linguistici, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italy

ALBERTO M. CIRESE (†)

Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Italy

JEFFREY E. COLE

Department of Anthropology, Connecticut College, USA

JOÃO DE PINA-CABRAL

Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal

ALESSANDRO DURANTI

UCLA, Los Angeles, USA

KEVIN DWYER

Columbia University, New York, USA

DAVID D. GILMORE

Department of Anthropology, Stony Brook University, NY, USA

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

University of Granada, Spain

ULF HANNERZ

Department of Social Anthropology, Stockholm University, Sweden

MOHAMED KERROU

Département des Sciences Politiques, Université de Tunis El Manar, Tunisia

MONDHER KILANI

Laboratoire d'Anthropologie Culturelle et Sociale, Université de Lausanne, Suisse

PETER LOIZOS

London School of Economics & Political Science, UK

ABDERRAHMANE MOUSSAOUI

Université de Provence, IDEMEC-CNRS, France

HASSAN RACHIK

University of Hassan II, Casablanca, Morocco

JANE SCHNEIDER

Ph. D. Program in Anthropology, Graduate Center, City University of New York, USA

PETER SCHNEIDER

Department of Sociology and Anthropology, Fordham University, USA

PAUL STOLLER

West Chester University, USA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dipartimento di Beni Culturali
Storico-Archeologici, Socio-Antropologici e Geografici
Sezione Antropologica



fondazione ignazio buttitta

Ragionare

- 5 Elena Bougleux, *Trasferimenti di conoscenza e sviluppo dei mercati globali. La negoziazione delle competenze scientifiche e tecnologiche nel contesto di una realtà mediorientale*
- 15 Ferdinando Fava, *Rénover du «dedans» ou de l'agency des habitants*

Documentare

- 29 Giuseppe Scandurra, *Esiste una "cultura" della povertà?*

Ricerca

- 43 Osvaldo Costantini, *"Quando sono partito io". Memoria individuale e memoria collettiva nei racconti di viaggio dei rifugiati eritrei*
- 55 Annalisa Maitilasso, *Il ritorno costruito: storie di reinserimento dei migranti in Mali tra vecchi modelli e nuove rappresentazioni*
- 65 Riccardo Cruzolin, *Il folklore peruviano in un contesto migratorio*
- 81 Sara Elisa Bramani, *Etnografia della famiglia Calaña a Milano*

97 Abstracts

In copertina: corridoio esterno del Petroleum Institute Campus, Abu Dhabi.

Riccardo Cruzzolin

Il folklore peruviano in un contesto migratorio

L'esecuzione di danze in costume, considerate tradizionali, è ormai divenuta un elemento culturale di grande rilievo per molte comunità straniere residenti in Italia, una strategia per definire un immaginario, per tracciare i confini di un proprio territorio simbolico. Anche la diaspora peruviana ha fatto delle pratiche coreutiche dei suoi luoghi d'origine uno strumento d'aggregazione e di rivendicazione culturale. Tali danze vengono eseguite in occasione di ricorrenze particolari (soprattutto feste patronali), ma anche nell'ambito di iniziative promosse da istituzioni locali che danno spazio alle espressioni culturali delle comunità migranti. Inoltre, vengono organizzati tornei e festival cui spetta il compito di stimolare la competizione tra gruppi di danza, o di offrire una ricca rassegna delle diverse espressioni della cultura popolare del Perù.

Sono ormai molte le iniziative portate avanti dai peruviani residenti in Umbria. Nella città umbra dove ho svolto l'indagine, la comunità peruviana è tra le più numerose¹, e si presenta, ormai, ben radicata nel territorio. Prova ne sia la ricca vita associativa che la contraddistingue. Diverse associazioni religiose (cattoliche e protestanti) e culturali vivacizzano un panorama migratorio tra i più dinamici in Italia. Se si chiedono chiarimenti in merito alle danze tradizionali che vengono eseguite, molti peruviani risponderanno che stanno proponendo le loro tradizioni, il folklore della loro terra; parole, queste ultime, che ci fanno subito pensare a qualcosa di fisso, il cui valore dipende dalla capacità di preservarne l'autenticità.

La forza con la quale viene enunciata, in continuazione, la parola folklore, mette a disagio lo studioso, consapevole degli estenuanti dibattiti che si sono consumati in merito ad essa, degli incessanti confronti tra accademici per comprenderne l'ambito di pertinenza (Clemente, Mugnaini 2001). Questo soprattutto in Europa (e in particolar modo nel nostro Paese), dove lo studio delle "tradizioni popolari" ha attratto stuoli di cultori della materia e ha avuto profonde implicazioni politiche. Gli studiosi del folklore hanno spesso intrecciato spunti e

filoni di pensiero provenienti da sorgenti diverse; il romanticismo ha loro consegnato un approccio olistico, teso a cogliere lo spirito, la cifra esistenziale, d'un intero popolo; l'illuminismo, invece, li ha portati a considerare molte tradizioni popolari come semplici superstizioni, arcaismi da osservare con distacco e da collocare quanto prima in qualche museo o testo (Palumbo 2009: 242-249). Come se non bastasse, il folklore, distillato e sistematizzato dalle penne dell'*élite* colta (Faeta 2011: 132-155), ha contribuito alla creazione delle retoriche nazionaliste e/o regionaliste (Cocchiara 1981); contemporaneamente, però, esso, attraverso allegorie, rituali e narrazioni, ha reso possibile l'espressione d'istanze di giustizia sociale, assumendo così una funzione di resistenza o contestazione (Lombardi Satriani 1966). Le numerose declinazioni che la nozione ha trovato, impongono una certa cautela a chi abbia intenzione di adoperarla.

Eppure, l'utilizzo di una prospettiva emica dovrebbe consentire un superamento dell'*impasse*; se la parola 'folklore' viene riconosciuta, impiegata e dotata di significato dai nostri informatori/ conoscenti, per quale motivo dobbiamo rifiutarla? Piuttosto, potrebbe risultare più utile sondare le tensioni che questo termine nasconde. Osservando le esibizioni dei peruviani, raccogliendo le loro storie di vita, emerge una situazione assai complessa. Diviene possibile notare gli aspetti di una pratica artistica che, seppure è in grado di garantire una continuità culturale, è parimenti capace di significare il cambiamento, di dotarlo di senso.

Ora, nei racconti dei migranti peruviani è continuo il richiamo alla nostalgia, al desiderio di ricreare un habitat di significato (Hannerz 2001) che li faccia sentire nuovamente a casa. Il folklore ridà colore e sostanza a quei fili altrimenti invisibili che tengono legato il migrante ai suoi luoghi d'origine. Le spiegazioni emiche, interne, non vanno assolutamente accolte con sufficienza, rendendo evidente la natura incorporata del patrimonio culturale di molti migranti (Csordas 1990). I balli consentono d'esprimere parti del proprio sé diversamente destinate al

silenzio (Turino 1993), una *hexis* corporea specifica, fortemente caratterizzata (Bourdieu 1998; 2005). In un contesto, come quello italiano, nel quale i generi si confondono (uomini che devono cucinare e svolgere mansioni di cura, donne-operaie divenute economicamente indipendenti), colpisce molto il nitore con cui i confini di genere vengono ristabiliti e ri-presidiati proprio attraverso il ballo.

Se vi sono molti migranti peruviani che nei loro luoghi d'origine già praticavano la musica e il ballo tradizionali, altri tuttavia scoprono il folklore una volta giunti nel nuovo Paese. Per questi ultimi, non vale quanto detto prima. Ma ciò fa capire che dietro la pratica (e la riscoperta) del folklore non vi è semplicemente un tentativo di rifondazione, una sorta di coazione a ripetere. L'esperienza migratoria introduce discontinuità nelle vite di coloro che ne sono protagonisti. Tali discontinuità possono "agire" sul singolo migrante, ma possono anche essere agite. Agirle vuol dire significarle, incorporarle nella propria traiettoria di vita, nella propria storia personale, colorarle d'intenzionalità. Ciò può essere perseguito in modi diversi: optando per rotture radicali, ma anche utilizzando i codici culturali interiorizzati in precedenza e portati con sé nel nuovo Paese. Qui voglio tralasciare i casi di rottura radicale, che riguardano soprattutto (ma non solo) le seconde generazioni, per concentrarmi su quelle soluzioni più "dialogiche", che spesso stimolano processi di convergenza (Baumann 1996), sia intracomunitaria che inter-comunitaria.

Il patrimonio folklorico, inteso come grammatica simbolica, può consentire la formulazione di meta-commenti riguardanti la stessa esperienza migratoria e in tal modo contribuisce a posizionare il migrante nella società d'accoglienza. Vi sono danze tradizionali che permettono riflessioni sulle trasformazioni dei rapporti di genere, altre che riescono a mettere in scena le iniquità sociali, o che tradiscono aspirazioni d'ascesa sociale. Il folklore, così, è capace di ridare protagonismo a chiunque decida di farsene portatore.

Tali esiti tuttavia, frutto di pratiche concrete, inevitabilmente producono una tensione tra testo (Geertz 1998) e performance (Turner 1993). Vi sono coreografi e ballerini che hanno a cuore il mantenimento di ciò che sentono essere la loro tradizione, non per puro amore del passato, ma perché le loro poetiche, gli effetti scenici che vogliono produrre, e che fanno leva su metafore ardite, richiedono il mantenimento dei significati originari degli elementi presenti nella danza (i vestiti, gli accessori, i passi più importanti). Al pari d'un poeta consapevole della necessità di preservare la lingua da lui impiegata, qualora voglia che le sue licenze poetiche vengano riconosciute come tali, questi si

sforzano in continuazione di ricordare, ai ballerini, ma anche al pubblico, i contenuti indessicali (ossia i "messaggi") presenti nelle varie danze; ognuna di esse, infatti, trae ispirazione da uno specifico contesto sociale e/o economico (la gioia per un raccolto abbondante, il corteggiamento, la celebrazione di una pianta). Tuttavia, la performance coreutica consente anche di mostrare la propria prestanza fisica, abilità o condizione sociale; per questo motivo, i singoli ballerini, piuttosto che scegliere di recitare (seppure con maestria e con qualche improvvisazione) un testo, possono decidere di dare risalto alla loro bravura o ai loro gusti. In tal modo viene smarrito il messaggio, a favore del puro spettacolo, del desiderio di stupire. Non solo, ad un certo punto la danza può perdere molti contenuti indessicali per trasformarsi in semplice icona, ossia bandiera, del luogo che le ha dato i natali. Allora non si parlerà più di una danza che anticamente veniva eseguita per commemorare un raccolto, ma di quella che "rappresenta" le Ande.

Già Sahlins, nel tentativo di riconciliare l'antropologia (soprattutto quella strutturalista) con la storia, ossia l'evento, sostenne che l'*agency*, inevitabilmente, mette sempre a rischio l'ordine sociale e culturale che lo ispira (Sahlins 1992). Ogni azione produce effetti che retro-agiscono sulla struttura (intesa non come insieme di ruoli, ma come sistema di categorie) che l'ha motivata. Nello stesso modo, ogni esibizione coreutica è destinata ad assorbire elementi del contesto nel quale viene eseguita. Una danza inizialmente inscenata per "amore della tradizione", e provata avendo in mente il "messaggio" originario, può in un secondo momento fornire i mezzi simbolici per dare evidenza alla propria ascesa sociale (scegliendo ad esempio di indossare vestiti più costosi, o curando molto il trucco), o per dare corpo a retoriche nazionaliste e/o regionaliste.

La gamma di queste soluzioni contempla due estremi: da una parte, un incremento di quelli che io chiamo 'effetti di iconicità'; dall'altra, il tentativo di mantenere la densità semantica, l'indessicalità, dei codici originari. Come vedremo, alcune musiche, alcuni costumi, possono divenire, in un contesto multiculturale, icone di uno specifico Paese, che vengono impiegate per fissare confini culturali; inoltre, l'entroterra semantico delle esibizioni proposte può anche essere sacrificato per dare più spazio alla resa scenica. Tuttavia, il patrimonio coreutico e, più in generale, estetico, di una specifica diaspora, può essere usato anche per esprimere meta-commenti su alcuni aspetti dell'esperienza migratoria. In questo secondo caso, è il messaggio ciò che realmente conta, un messaggio rivolto ai propri connazionali, scritto con passi di danza e coreografie.

Da una parte vi è il tentativo di puntare in special

modo sulle coreografie, sulla spettacolarità dei passi e delle musiche, creando un immaginario legato al Perù; immaginario, però, che è il frutto dell'intreccio di repertori diversi e che serve soprattutto a rendere possibile un posizionamento all'interno di un contesto multiculturale, a tracciare confini. Dall'altra, vi è chi sta cercando di mantenere vive le specificità regionali, fornendo un ritratto diverso del proprio Paese; non un immaginario, ma una semantica (dei sapori, dei colori, ma anche dei sentimenti). Questo dialogo è tuttora in corso². Per darne conto, prenderò spunto da alcuni eventi specifici, cui ho avuto modo d'assistere: in particolare, due tornei di *Saya y Caporales* e un Festival di danze tradizionali. Se i tornei hanno agevolato soprattutto l'espressione di effetti d'iconicità, il Festival è stato pensato per dare una rappresentazione della ricchezza culturale del Perù, legando le danze che sono state eseguite a specifici contesti geografici e sociali.

L'analisi etnografica verrà preceduta da una ricostruzione storica di come è sorto l'associazionismo culturale peruviano. Procederò poi descrivendo gli eventi sopra indicati; tuttavia, mi concentrerò soprattutto sull'esame di alcuni aspetti del Festival, vista la complessità dei codici che vi sono stati attivati. Avremo così modo di apprezzare le poetiche (Herzfeld 1985) prodotte da alcuni esponenti della diaspora peruviana. Gli esercizi poetici richiedono improvvisazioni, ma queste ultime hanno senso solo se attingono a un fondo semantico comune; sono le combinazioni originali di elementi noti che creano effetti poetici, rendendo possibili meta-commenti. Quanto riporterò e commenterò è frutto di un lavoro d'osservazione che sto conducendo dalla primavera del 2010.

Un'ultima avvertenza. Non va dimenticato che la contrapposizione tra Perù e Italia non ricalca quella tra luogo d'origine e luogo di destinazione. Le storie migratorie delle persone che ho avuto modo di conoscere sono molto complesse. Le migrazioni internazionali spesso sono state precedute da migrazioni interne, e nelle grandi città peruviane che accoglievano i *campesinos* delle alture, emergevano le stesse dinamiche. Quanto sta accadendo qui in Italia è, in parte, l'ulteriore continuazione, e sviluppo, di un dibattito che è nato ed è tuttora presente anche in Perù, un dibattito che produce lotte motivate dalla compresenza di più concezioni del campo artistico, tra loro in competizione.

1. *Nascita dell'associazionismo culturale*

A contendersi lo scettro di prima associazione culturale del territorio sono *Perù Cultural* e *Mi Perù*³. *Perù Cultural*, sorta nel 2005 pochi mesi pri-

ma della seconda, è ufficialmente quella più antica, ma Luis Blanco, cofondatore della seconda, afferma che in precedenza vi era già stata una esibizione, organizzata da lui assieme ad altri (tra i quali alcuni suoi parenti) che costituiranno poi l'altra associazione, in occasione di una festa dedicata al *Señor de los Milagros*. Sono stati i dissapori tra Luis Blanco e alcuni suoi parenti, i Rojo, a portare alla creazione di due distinte associazioni culturali.

La disputa che separa i promotori dei primi due gruppi di ballo affonda le proprie radici nel loro comune luogo d'origine, una piccola cittadina andina del sud del Perù. La discordia ebbe inizio a causa di un matrimonio contrastato, il quale trasportò nelle Ande le stesse passioni che mossero i personaggi di Romeo e Giulietta nella Verona cinquecentesca. Il padre di Luis, esponente di un'importante famiglia del posto, scelse come sposa una Rojo, donna d'umili origini, e in tal modo violò le convenzioni dell'epoca, che sconsigliavano vivamente matrimoni tra appartenenti a classi sociali così diverse. Da allora, i Rojo, che non si sono sentiti accettati dai Blanco, sono entrati in competizione con questi ultimi, i quali, tra le proprie file, possono ancora oggi vantare diversi validi musicisti; la loro è una rivalità anche artistica, che si accende soprattutto in occasione della festa della *Virgen del Rosario*, patrona del loro paese d'origine. I Rojo hanno fondato un proprio gruppo di ballo e ogni anno le due famiglie si confrontano, cercando di superarsi l'un l'altra in bravura⁴.

In Italia, emergono altre divergenze. Qui, la divisione tra i Blanco e i Rojo scaturisce dai diversi atteggiamenti nei confronti delle tradizioni popolari. I Blanco si mostrano subito rigorosi, e affermano con forza l'esigenza di conservare scrupolosamente, anche in terra straniera, gli elementi tipici (costumi, passi, musica) d'ogni danza tradizionale. I Rojo (e i loro sostenitori), invece, considerano eccessivo il rigore dei Blanco e si dichiarano disposti a scendere a compromessi, consentendo, ad esempio, che una certa danza possa essere ballata anche con gli indumenti propri di un'altra danza. Per loro, la carenza di risorse economiche (che inevitabilmente limita il numero di vestiti a disposizione) può giustificare qualche adattamento, qualche strappo alla regola.

Quella appena descritta, però, è solo la prima frattura delle molte che si registreranno nel corso degli anni. Un secondo dramma sociale si consuma alcuni anni dopo. Un ragazzo, Jorge, la cui fidanzata ha un nipote che fa parte del corpo di ballo *Mi Perù*, decide di farsi coinvolgere dall'associazione⁵; aiuta come può, ad esempio mettendo a disposizione la propria macchina per i trasporti. Ad un certo punto, l'esperienza che ha modo di fare con il gruppo dei Blanco fa nascere in lui il desiderio di fon-

dare una propria associazione. A muoverlo è anche la convinzione che la gestione dell'associazione *Mi Perù* sia poco democratica.

Dal canto loro, i Blanco sono consapevoli del fatto che qualcuno possa pensare che dietro le loro attività, svolte per la diffusione del patrimonio culturale peruviano, ci possano essere dei guadagni, "perché loro [gli altri] hanno visto che noi abbiamo un repertorio, tanti vestiti, tanti costumi, però lo facciamo proprio per amore dell'arte". Sono alcuni loro figli, dal Perù, che gli fanno avere gli indumenti tradizionali di cui necessitano. L'associazione, poi, è nata per «parlare [...] del passato. Bisogna sempre avere presente l'identità, [perché] i ragazzi, quando vengono piccoli, neanche sanno parlare lo spagnolo; quindi, noi volevamo [...] dimostrare ai ragazzi che questo è Perù, non dimenticate!». *Mi Perù* si è esibita in moltissime città italiane (Civitavecchia, Terni, Loreto, Domodossola e altre), e anche all'estero (Amburgo, Berlino). Quanto viene dato all'associazione, come rimborso, per gli spettacoli che essa tiene, viene impiegato soprattutto per arricchire il corredo di indumenti e per coprire le spese di viaggio sostenute da ballerini (e accompagnatori) per raggiungere le varie località delle esibizioni. Certo, dentro l'associazione *Mi Perù* i Blanco hanno una posizione egemonica, e questo non sempre viene accettato, ma essi rivendicano con forza la loro profonda conoscenza del folklore peruviano e il merito di avere formato molti ballerini, senza chiedere a loro o alle loro famiglie alcun contributo economico⁶.

Jorge, come già detto, è di diverso avviso e un giorno pensa: «Sarà così difficile fare un'associazione? Che ci vorrà?». Chiama altre famiglie socie di *Mi Perù* che, al pari di lui, desideravano un cambiamento e alla fine concretizza le sue intenzioni e fonda, nel 2008, un nuovo corpo di ballo, *Nueva Patria*. Già il nome esplicita l'obiettivo dell'associazione: tramandare la cultura peruviana ai figli dei migranti giunti in Italia. Iniziano a organizzare feste, «i soldi entravano», tanto che riescono a comprare i costumi. Da subito, le attività dell'associazione sono improntate al massimo rigore; i ballerini dedicano sei mesi alla prima danza sulla quale decidono di lavorare, una *Saya*. Non vogliono fare come altri, i quali sostenevano che «tanto gli italiani, gli italiani non sanno niente di danze, qualunque cosa gli balliamo davanti loro pensano che è vero». Per lui, questa è la cosa più sbagliata «che può fare un peruviano qui, venire qui all'estero e pensare che [puoi dare] qualunque cosa [...] al pubblico»; tanto «ti applaudono uguale, ti pagano uguale».

Jorge ama descriversi ambizioso. La narrazione della sua esperienza migratoria è fortemente egocentrica. Si dichiara competitivo, sempre desidero-

so di migliorare. Attualmente non è sposato, anche se in passato lo è stato; non ha ancora figli. Le motivazioni che lo hanno spinto a lasciare il suo Paese lo collocano in una traiettoria diversa da quella percorsa da gran parte dei suoi connazionali. La sua famiglia d'origine è infatti benestante. Alle origini dell'espatrio, vi è un forte desiderio d'avventura, ma anche un dramma familiare; la morte di uno dei suoi cari, a cui era particolarmente legato, evento che lo ha scosso profondamente.

Giunto in Italia ventenne negli anni 1990, quanto riesce a guadagnare, prima come assistente familiare e poi come operaio, gli consente di avere un tenore di vita impensabile per molti suoi connazionali, cosa che lo rende invidioso: «mi sono comprato le cose che ho voluto [...] e questo ha creato questa invidia, perché mi vedevano sempre con la macchina nuova, con la motocicletta nuova [e dicevano] questo è uno che si crede di essere più degli altri».

Jorge, in precedenza, non si era mai interessato di danze tradizionali: «essendo della costa del Perù [...] non avevo un'influenza folklorica diciamo approfondita; sapevo, ma non mi interessava; nella costa si vive tutta un'altra cultura, il folklore è nelle Ande, per i turisti, diciamo, fra virgolette». È sempre l'ambizione, il desiderio di costruire, a fargli iniziare questa nuova impresa. Purtroppo, dopo pochi mesi le nubi iniziano ad addensarsi: «quando ci sono i soldi di *por medio* la gente diventa un'altra volta egoista e invidiosa». È la sua vita privata a rappresentare il suo tallone d'Achille. Mentre, come presidente dell'associazione, tiene un comportamento che lui giudica irreprensibile, seppure a volte duro, è la sua condotta privata a renderlo attaccabile. Il gruppo, intanto, cresce: più soldi, più famiglie, più ballerini. Un giorno, un gruppo di soci si riunisce "clandestinamente" per discutere dell'opportunità di destituirlo. Lui risponde convocando l'assemblea, giacché è solo questa che può togliergli l'incarico, e qui pronuncia la sua arringa difensiva; ricorda a tutti che i fatti privati vanno distinti dalle responsabilità pubbliche, e mette in luce le pecche dei soci che lo hanno messo in discussione. L'assemblea gli conferma la fiducia. L'associazione è all'apice, ma «questi qui [continuano a muovere] cielo e terra per farmi cadere, ormai era diventata una lotta più politica che per l'associazione»; così, nel 2009, prende la decisione d'andarsene. Appena lasciata *Nueva Patria*, per non disperdere quanto appreso e costruito negli ultimi due anni, fonda, assieme ad un pugno di famiglie rimaste a lui fedeli, l'ennesima associazione: *Danza Perù*.

Nel 2010, in occasione di *Chocolateide*, un evento culturale cittadino dedicato al cacao, venne chiesto alla *Congregación* delle associazioni peruviane, di cui fa parte anche l'associazione di Jorge, di orga-

nizzare uno spettacolo di danze tradizionali. Circolarono voci che Jorge, non avendone abbastanza di propri, contattò i ballerini delle altre associazioni, promettendo loro soldi qualora si fossero resi disponibili, senza però riuscire nel suo intento⁷. Non ho elementi per giudicare l'attendibilità di quanto venne sussurrato, ma simili indiscrezioni tradiscono la fisionomia di una persona capace di mettere in discussione equilibri di potere e atteggiamenti consolidati. Il suo presunto comportamento venne considerato scorretto poiché implicava una mancanza di rispetto verso i vertici delle associazioni delle quali i ragazzi contattati risultavano soci. Del resto, Jorge non ha mai fatto mistero della sua insoddisfazione per la politica, da lui considerata qualcosa di sporco. Vuole sentirsi libero d'avere un rapporto diretto, non mediato, con le persone. Se ha deciso di entrare nell'associazionismo, è stato soprattutto per mettersi alla prova, non per dedicarsi al "gioco della politica".

La differenza tra i Blanco e il gruppo di Jorge nasce anche dall'incontro, e scontro, di disposizioni diverse. I primi si sentono i custodi di una tradizione viva, una tradizione che hanno incorporato, che è divenuta un *habitus* strutturato e strutturante. Jorge, invece, appare più incline ad apprezzare soprattutto la natura performativa della danza, la possibilità che essa dà di manifestare la propria bravura. Le nuove tecnologie, poi, stanno profondamente condizionando il campo artistico. Internet consente di caricare e diffondere i video delle proprie esibizioni, ma rende anche possibile la visione delle esecuzioni di altri gruppi, alle quali ci si può ispirare per arricchire il proprio repertorio. Se il capostipite dei Blanco residenti in Italia appartiene a una generazione di artisti la cui arte era espressione di un luogo e di un clima specifici, le persone dell'età di Jorge, che hanno maturato un rapporto più disinvolto con le nuove tecnologie, possono accedere al patrimonio folklorico senza dover chiedere permesso ai suoi custodi, semplicemente osservando ciò che la rete offre. Per Luis Blanco, nelle nuove generazioni si sta facendo strada una diversa concezione dell'arte coreutica; essa fornisce strumenti atti a ostentare, in modo plateale, forza, prestanza e sensualità; ma in tal modo essa viene stravolta, perde quell'autenticità che invece dovrebbe essere preservata. I vestiti delle ragazze diventano sempre più succinti, quelli dei ragazzi più sgargianti.

In una delle visite che feci ai Blanco, essi mi mostrarono i costumi tradizionali indossati dai ballerini per le loro esibizioni. Ora, mentre i colori risultano spesso strettamente codificati, le forme che compaiono sui tessuti sono elementi più liberi. Su alcuni degli abiti erano state ricamate figure che riconobbi come parte di quelle che compaiono a

Nazca (il colibrì, la scimmia), ma anche immagini ormai indissolubilmente legate all'immaginario riguardante le culture precolombiane, come il *Tumi*, tratte da un libro trovato dalla figlia di Luis.

L'autenticità, dunque, per Luis, rappresenta uno specifico capitale simbolico. E anche quando vi è spazio per l'arbitrio, per un lavoro creativo, vi sono comunque disposizioni creative che vengono riconosciute come più corrette, più legittime.

2. Tornei e Festival

La città nella quale ho svolto l'indagine ha ospitato diversi tornei e un Festival di danze tradizionali. Il torneo di *Saya y Caporales* è nato a seguito dell'iniziativa di una associazione religiosa, la quale ha così voluto dare il proprio contributo alla conoscenza del folklore peruviano. Ho avuto modo d'assistere a due edizioni del torneo (la terza, nel 2010, e la quarta, nel 2011); esse si sono tenute in un palazzetto dello sport cittadino, sono state molto partecipate e hanno attirato, come concorrenti, gruppi provenienti da altre regioni d'Italia. Dei gruppi del posto, solo *Nueva Patria*, l'associazione fondata da Jorge, ha preso parte ad uno dei tornei ai quali ho assistito (la terza edizione)⁸. Le origini della *Saya y Caporales* si perdono nell'altipiano che si estende tra la Bolivia e il Perù. Il *caporal*, spesso un meticcio, era colui che esercitava l'autorità su una squadra di schiavi di origine africana. Oggi, la *Saya y Caporales* è una danza diffusa in molti Paesi. La sua spettacolarità è dovuta agli indumenti sgargianti, ai passi di danza acrobatici dei ballerini, alle movenze, considerate sensuali, delle ballerine.

Per alcuni miei informatori, questi tornei stanno stimolando un processo d'acculturazione: la competizione e gli aspetti più performativi stanno prendendo il sopravvento su quello che è il significato storico e culturale della danza stessa. Al termine della terza edizione del torneo, una mia conoscente non mi risparmiò le sue perplessità circa la "sensualità" ostentata da alcune ballerine, a suo dire poco discreta, poco "fine". Naturalmente, è il contesto che stimola simili cambiamenti. Il pubblico dei tornei cui ho assistito era in buona parte peruviano; erano presenti anche alcuni italiani. Ma i peruviani accorsi avevano le più disparate origini sociali e geografiche. In un Paese come il Perù, le danze sono espressione di luoghi, e di contesti sociali, specifici, e spesso bisogna essere del posto per conoscerne la storia e riuscire a comprenderne le sfumature. Anche l'eterogeneità del pubblico presente ai vari tornei potrebbe essere alla base del processo di stilizzazione che, sempre per alcuni miei informatori, ha investito tale danza.

Ben diverso il clima che fu possibile respirare in occasione del Festival di danze tradizionali che si tenne nel 2011, a dicembre, e venne organizzato proprio dall'associazione di Luis Blanco, con la collaborazione dell'associazione *Perù Cultural*, un tempo rivale, ma in quel momento divenuta alleata. Il teatro nel quale esso si svolse si trova in un quartiere periferico. Segue una descrizione etnografica dell'evento:

Da Firenze è giunto un gruppo musicale che accompagnerà quasi tutte le esibizioni. La sala si riempie di *latinos*. C'è anche qualche italiano. Lo spettacolo inizia, introdotto da due presentatrici, una peruviana, l'altra italiana. Il primo ballo, le *Virgenes del sol*, vuole far rivivere l'immaginario precolombiano, grazie alle movenze di quattro ballerine, descritte come fanciulle "leggiadre" e "delicate". Durante l'esecuzione, un uomo abbigliato da Inca, dalle fattezze chiaramente europee, attraversa la scena. Ricevo la spiacevole sensazione di un'incongruenza, una forzatura. Più tardi avrò modo di parlarne con Cesar, un mio conoscente/informatore, il quale si limiterà a dirmi che l'Inca era alto e aveva lineamenti delicati.

Lo spazio che si apre al termine della prima danza consente alla presentatrice di rivolgere un sentito ringraziamento agli «amici italiani», che hanno dato ospitalità e lavoro ai suoi connazionali. Poi parla del fondatore dell'associazione *Mi Perù*, Luis Blanco. La presentatrice gli riconosce il merito di avere spronato i giovani a mantenere vivo il folklore peruviano e passa a introdurre i ballerini che eseguiranno il numero successivo, i quali, però, sono ancora intenti a prepararsi. Per vincere l'imbarazzo, la presentatrice invita Luis a intervenire; egli prende il microfono, è visibilmente emozionato, rivolge un appello ai giovani, invitandoli a farsi latore del folklore, dei costumi e della cucina del loro paese d'origine. La presentatrice si affianca all'incoraggiamento e parla ai padri di famiglia, senza il cui appoggio tutto ciò non sarebbe possibile.

Parte la seconda danza, un *Kajelo*, cui è consegnato il compito di rappresentare Puno. Essa impegna tre coppie di ballerini. Le ragazze danzano a piedi scalzi; gli uomini, abbigliati con un poncho color marrone, e tenendo in pugno una corda, simbolo della loro forza virile, compiono passi energici. Viene mimato il corteggiamento. I giovani si avvicinano alle ragazze con l'intento di conquistarle, esse però si discostano, civettano, rendendo arduo il compito dei loro compagni. La danza si conclude con le ballerine che cedono alle lusinghe dei propri cavalieri. La presentatrice torna a calcare la scena. Reso il doveroso omaggio agli autoctoni, è giunto il momento di celebrare le virtù dei peruviani. «El peruano, amigos, es talentoso, creativo, inteligente [...] y es talento ciento por ciento, porque el Peru es grande, es una maravilla».

Il viaggio immaginario prosegue e vede, come

successiva tappa, la foresta amazzonica, fatta rivivere grazie alla *Danza de la Selva*, o *Izana*, nata per commemorare un fiore raro (*flor de la Caña Brava*), cui spetta il compito di mostrare la parte "selvatica" del Paese. Irrompono cinque ballerine accompagnate da un unico uomo, munito di arco e frecce. I costumi vogliono richiamare quelli delle popolazioni amazzoniche. L'uomo si muove in modo apparentemente erratico, simulando la caccia, mentre le donne danno prova di destrezza e agilità, danzando assieme e producendo coreografie più ordinate. Alla fine dell'esibizione, le parole della presentatrice tornano a far vibrare il teatro, questa volta per precisare che stiamo assistendo a uno spettacolo di «*Hermosos costumbres y tradiciones del Peru profundo*». C'è il tempo di un'esibizione dell'orchestra; il chitarrista, leader del gruppo, dichiara che il suo intento è quello di portare il "caldo peruviano" e, come già fatto dalla conduttrice, ringrazia il «popolo italiano che ha accettato la comunità peruviana».

Arriva il turno dell'*Estampa ayacuchana*, danza *mestiza* nata a Huamanga. L'ambiente evocato è urbano. Luis prende un charango e si unisce alla banda. Quattro coppie intrecciano i loro passi. Gli uomini sono vestiti elegantemente, le donne indossano gonne lunghe dai colori sgargianti, i passi sono più impostati. Gli strumenti tacciono nuovamente. È il momento di introdurre la moglie di Luis, maestra di ballo; è lei che ha curato le coreografie di molte delle danze proposte e ha plasmato i ballerini. Viene ancora ricordata l'importanza del folklore e la necessità di «difundir y promocionar lo que es la cultura del Perù». L'animatrice dell'evento invita il leader del gruppo a presentare i vari musicisti che lo compongono, cosa che fa, ma, arrivato al flautista, sente il bisogno di precisare che «tutti siamo peruviani, eh.. non è che lui è ecuadoriano», nonostante abbia fattezze, capelli lisci e lunghi e un volto pieno, rotondo, che lo fanno sembrare tale. In platea si ride e la presentatrice sottolinea «*todos peruanos!*».

Lo spettacolo prosegue donando i colori e le movenze dell'area centrale del Perù, grazie alla bravura di un gruppo di ballerini intenti ad eseguire lo *Huylash*, danza originaria di Huancayo che trae ispirazione dal comportamento di un uccello (lo *zorzal*) e, come precisa la collaboratrice italiana della presentatrice, viene «praticata dai contadini e le contadine per rallegrare il raccolto [delle patate]». Quattro coppie con indosso costumi dai colori accesi inscenano un corteggiamento vivace, più acrobatico, che prevede lazzi e coreografie più libere. Un ballerino viene gettato a terra dalla sua compagna, ma si riscatta, ghermendo quest'ultima e trasportandola in spalla fuori dalla scena. Un'altra ballerina prima civetta con il suo compagno, poi con un altro ballerino.

Dopo l'ennesimo momento musicale, è la volta del *Festejo*, «una estampa que ha brillado in diferentes partes del mundo». L'animatrice italiana ci informa che esso «rappresenta gli usi e i costumi della popolazione

di colore che si era addensata a Lima [...] ma anche le loro sofferenze, i loro patimenti, [...] [un] ballo molto molto sensuale e provocante, che i neri, pur di sfuggire alla fame, alla sofferenza, appunto ballavano». Il numero viene eseguito da una sola ballerina, scalza, che indossa un abito succinto, bianco e rosso, i colori della bandiera peruviana. La musica che accompagna l'esibizione è ricca di percussioni.

La pausa che segue viene sfruttata dalla presentatrice per consegnare un altro ritratto del peruviano, che «trabaja y es honesto». Poi, rivolge un sentito ringraziamento al comune e al sindaco, per avere concesso il teatro dove sta avendo luogo la manifestazione e ringrazia, per la loro presenza, le autorità e i giornalisti convenuti.

La collaboratrice italiana introduce il prossimo numero: «Un ballo di corteggiamento in cui la donna scappa dolcemente dalle mani dell'uomo, mentre l'uomo, con un fazzoletto, la rincorre, la rincorre, cercando di corteggiarla e lei, sempre, all'ultimo soffio gli sfugge via dalle mani». È la *Marinera norteña*⁹. Mentre i ballerini si preparano, la presentatrice invita il flautista del gruppo a soddisfare la curiosità di uno spettatore italiano il quale, incuriosito dalle notevoli dimensioni di un flauto andino (di Pan o *Zampoña*), desidera conoscerne il nome. Il flautista lo soddisfa, mostrandogli l'intera gamma di flauti di Pan che ha a disposizione. C'è ancora spazio per l'esecuzione di un brano musicale, e per un breve intervento della conduttrice, che evoca il viaggio immaginario, verso diverse località del Perù, reso possibile dalle danze cui stiamo assistendo, e saluta i migranti presenti in teatro, elencando le città dalle quali provengono: Cuzco, Cajamarca, Trujillo, Huancaayo, Lima, Nazca, Ayacucho, e altre. Un ultimo saluto va agli amici boliviani, ecuadoriani e messicani presenti in platea. Ricorda, poi, l'importanza della *Marinera*, sottolineando l'eleganza della donna e del cavaliere peruviani, che trova in tale ballo la massima espressione.

Entrano in scena due ballerini, vestiti elegantemente. La ballerina esibisce un abito lungo, al collo porta l'immagine di *Nuestro Señor de los Milagros*, mentre l'uomo indossa un completo scuro. Alcuni passi ben riusciti strappano esclamazioni di compiacimento ed applausi agli spettatori. I due ballerini si fronteggiano, ambedue col fazzoletto in mano, gareggiando in bravura. La danza richiede una rigida disciplina corporea, movimenti coordinati. L'applauso, alla fine del numero, ne certifica la buona riuscita. Ha così termine la prima parte dello spettacolo.

Pochi minuti, e il sipario si riapre. La presentatrice esorta i convenuti a raggiungere una località poco distante, dove, al termine dello spettacolo, avrà luogo una piccola festa e verranno distribuiti piatti tipici peruviani. Poi, avvisata della presenza di alcuni argentini, li saluta. Ha inizio la seconda parte dello spettacolo, inaugurata dal *Toro baile*, una danza originaria della zona di Chumbivilcas, che viene eseguita da quattro coppie. Il luogo evocato si trova vicino a Cuzco; lì si tengono

corridos de toros e anche le donne scendono nell'arena; proprio in omaggio al loro ardire, le ballerine portano un drappo colorato (tenuto come fosse una *muleta*). La danza celebra il coraggio degli uomini di quel posto, capaci di sfidare e affrontare il toro usando solamente il proprio poncho; ma anche il valore delle loro compagne. Finito il numero, la presentatrice ritorna a soffiare sul fuoco patriottico dei presenti. «Los peruanos, damos nuestro tiempo, nuestra voluntad, nuestro amor, a veces pero somos ingratos con nuestra patria, a veces, amigos, nos olvidamos de Mi Perù, hoy queremos aqui presentes rendir un homenaje grande al Perù [...] evviva il Perù, evviva Italia».

Lo spettacolo continua; la collaboratrice italiana presenta quello che dovrebbe essere il prossimo ballo, la *Valicha*, il quale mette in scena la storia d'amore tra un anziano maestro e una giovane ragazza. Il ballo appena annunciato, però, viene anticipato da un secondo *Festejo*, portato in scena da tre ballerine avvolte in lunghe vesti. Terminato il numero, la presentatrice ricorda nuovamente la bellezza e la grandezza della "Patria", resa evidente dai balli mostrati al pubblico. C'è spazio per una ulteriore esibizione del gruppo musicale giunto da Firenze. Il leader, prima ancora di toccare le corde della sua chitarra, esclama: «questo è il Perù». Appena gli strumenti tacciono, la presentatrice ci aiuta a riprendere il viaggio immaginario. Saliamo nuovamente lungo le pendici delle Ande, sino a Cuzco, l'ombelico del mondo. Finalmente, è la volta della *Valicha*, di quel canto d'amore che è divenuto un inno della città. Le vesti indossate dalle tre coppie incaricate di eseguire il ballo sono quelle tipiche di Cuzco. Al termine del numero, vi sono ulteriori ringraziamenti, a Luis, a sua moglie, ai ballerini, al teatro che ospita lo spettacolo. La presentatrice, con patos, annuncia il prossimo numero, un tema musicale noto in tutto il mondo, proposto in più versioni; il pubblico intuisce, qualcuno ne mormora il nome, e lei, dal palco, incita la platea a scindirlo: *El Condor Pasa*, un inno alla pace composto dal grande maestro peruviano Daniel Álomía Robles. La presentatrice passa il testimone agli "amici" di Firenze, ossia al gruppo musicale il cui leader, però, prima di eseguire il brano, sottolinea l'importanza del pezzo, considerato il secondo inno del Perù. Uno scrosciante applauso gratifica i musicisti al termine della performance. La presentatrice ricorda il nome del compositore e afferma che la sua creazione è stata dichiarata «patrimonio cultural [de] la musica».

La sessione strumentale continua. Ma prima il leader del gruppo musicale vuole offrire un ulteriore affresco della condizione dei peruviani in Italia. Rivendica il ruolo che la sua banda ha avuto nella diffusione del "caldo peruviano". È contento di essere in Umbria, luogo capace di trasmettere il «caldo umano, caldo italiano, peruviano che ci ha fatto sentire a casa [...] grazie italiani per aver aperto le braccia, le mani, l'opportunità che dà a noi peruviani per il lavoro, piano piano

s'inseriscono le famiglie e considerano a un peruviano un membro della famiglia italiana, questo veramente è gradevole per noi peruviani e ringrazieremo infinitamente, siamo molto lontano de casa, però questo caldo che fanne sentire voi italiani, a peruviani fanno crescere». Segue un applauso molto sentito e il commento della presentatrice: «evviva Italia!», cui molti rispondono: «evviva!», e ancora: «gracias amigos italianos».

Terminata la parentesi musicale, la presentatrice si rivolge nuovamente alla platea, per sottolineare, questa volta, il contributo che la "parte andina" ha dato al Perù e lascia che sia la danza *Los Caporales* a dimostrarlo, «una estampa muy movida». La collaboratrice italiana aggiunge che si tratta di una danza praticata sia in Perù sia in Bolivia; essa prese il nome che tuttora porta nel 1960 e veniva un tempo eseguita dai discendenti delle persone di colore lì giunte in condizioni di schiavitù. La presentatrice vuole ulteriormente sottolineare l'integrazione tra Bolivia e Perù resa possibile da tale danza, sottolineatura necessaria, visti i conflitti spesso sorti tra boliviani e peruviani circa la reale paternità di essa. Il numero, particolarmente energico, impegna quattro coppie di ballerini e chiude il Primo Festival di danze peruviane tenutosi in Umbria. La presentatrice ripropone il viaggio immaginario in Perù, nominando alcune delle città che sono state rappresentate sul palco. Tutti i ballerini raggiungono il palco e, facendosi coinvolgere dalla musica che continua a essere suonata, ballano assieme. Vi sono gli ultimi ringraziamenti; la presentatrice, dichiarando con enfasi le sue origini huancaïne e peruviane, si dice orgogliosa di avere animato l'evento. Invita sul palco la moglie di Luis, che si è spesa senza riserve per l'organizzazione dell'evento. Quest'ultima si rivolge ai presenti; si augura che si siano sentiti «un poquito como en nuestra tierra». Afferma che fanno tutto per amore del Perù, che hanno il folklore nel cuore. Il suo desiderio è che vi possano essere, negli anni a venire, nuove edizioni del Festival. Ringrazia la presentatrice, coloro che hanno assistito allo spettacolo, chiede che la loro associazione venga appoggiata, affinché possa crescere e svolgere al meglio la sua missione, quella di «preservar la identidad [...] de los jovenes peruanos» giunti qui in Italia, di modo che non dimentichino le loro radici. Anche Luis interviene; ringrazia la presentatrice per avere parlato del loro *Perù profundo* e spera che il pubblico l'abbia *captado*, soprattutto i padri di famiglia, cui va il compito di spronare i propri figli a coltivare la tradizione del Paese d'origine. Ringrazia anche l'associazione *Perù Cultural*, che ha collaborato con la sua associazione, mettendo in scena la *Danza de la Selva* e il *Festejo*. Il sipario, infine, cala.

Il teatro si svuota e ci dirigiamo verso il luogo dove si terrà la festa. Raggiunto il locale, vedo diversi volti nuovi, facce che nelle precedenti occasioni d'incontro (feste, ricorrenze) non si erano viste. Cesar conferma le

mie impressioni. L'iniziativa, per lui, è stata coronata dal successo, dato che è riuscita ad esprimere, concretizzare, l'unità di un popolo. È raggiante, chiede dell'abito indossato dalla figlia, che ha ballato la *Marinera*; è stata la nonna di lei (madre del padre), in Perù, a farlo fare, poco prima che morisse. L'evento luttuoso ancora recente, ha reso l'esibizione una commemorazione della memoria della nonna tanto amata. I commenti sono entusiastici. Un conoscente di Cesar fa notare a quest'ultimo i miglioramenti della coppia che si è cimentata nella *Marinera*, sicuramente dovuti al maestro che da diversi mesi, ogni settimana, giunge da Roma, suo luogo di residenza, per insegnare la sua arte a un gruppo di ragazzi peruviani. Egli dice di avere riconosciuto, nella performance, la mano del maestro.

3. Il significato del folklore

Non svolgerò una disamina esaustiva del Festival. Lo spazio limitato di un articolo me lo impedisce. Ho voluto offrire, per quanto possibile, una descrizione etnograficamente ricca di ciò che è accaduto; mi limiterò a de-stratificare solo alcuni degli elementi culturali prodotti, e agiti, nel corso dell'evento sopra descritto.

L'intenzione dei promotori del Festival era quella di rendere visibile l'anima del Perù, il "Perù profondo", espressione, questa, introdotta dallo storico Jorge Basadre nell'intento di distinguere tra lo Stato ufficiale (*país legal*) e la Nazione peruviana (*país profundo*) (Mayer 1991). Basadre muoveva da premesse storicistiche, convinto che la sua terra fosse destinata a raggiungere un punto di sintesi; e le profondità che egli evocava non si riferivano esclusivamente al Perù andino, ma a tutto il Paese, portatore, nonostante le apparenti diversità, di un comune sentire, concretizzato nell'idea di patria invisibile. Quella sera era stata riproposta la mistica basadrina, l'immagine di un popolo che, pur diverso nelle sue manifestazioni folkloriche, condivideva una stessa bandiera, gli stessi simboli politici.

Tuttavia, il concetto esplicitato dal proscenio nasconde un terreno frastagliato, riccamente stratificato. Già negli anni '20 dello scorso secolo, alcuni intellettuali, chiamati indigenisti, posero il problema del rapporto tra la costa, la cui cultura era chiaramente d'origine ispanica, e la sierra, antica sede dell'impero incaico (Klarén 1986; Mendoza 2008; de la Cadena 2000; García 2005). Il dibattito che ne scaturì nasceva in gran parte da un desiderio di riscatto, ma trovò terreno fertile nel processo di costruzione della nazione che, proprio in quegli anni, stava procedendo a tappe forzate, anche a seguito della salita al potere di Leguía e del suo desiderio di costruire una *Patria Nueva*. Leguía riconobbe

legalmente le proprietà indivise (pascoli e terreni agricoli) delle comunità indiane. Istituì, inoltre, il giorno degli indios, il 24 giugno.

Il movimento indigenista che attraversò Cuzco, antica capitale dell'Impero Inca, negli anni 1920, sorse con il fine di riscoprire le radici precolombiane della società peruviana del tempo. Esso visse una prima, forte, affermazione grazie a diversi intellettuali *cusqueños*, e alla *Misión peruana de arte incaico*, una compagnia di artisti che percorse (tra il 1923 e il 1924) buona parte del sud-America ispanofono nell'intento di ridare vigore, tramite rappresentazioni teatrali ed esibizioni musicali e coreutiche, all'eredità incaica; si pensava che quest'ultima fosse ancora presente, oltre che nei resti archeologici del Perù, anche nelle tradizioni dei *campesinos*. L'iniziativa fu coronata dal successo, tanto che poco dopo (sempre nel 1924) venne fondato il *Centro Qosqo de arte nativo*. Inizialmente, il movimento trovò un forte sostegno intellettuale, e una valida fonte d'ispirazione, nell'opera di Luis E. Valcárcel. Nel 1930, un testo di José Uriel García, *El nuevo indio*, prese le distanze dalle posizioni dei primi indigenisti introducendo un nuovo punto di vista, che venne definito *neo-indianista*.

Mentre per Valcárcel esisteva ancora il vero indio, seppur fuori della città, in qualche remota parte del dipartimento di Cuzco, come viva testimonianza di quello che era stato il passato incaico, per García le differenze tra spagnoli e indios erano svanite a seguito dei matrimoni misti che si ebbero durante il periodo coloniale (Mendoza 2008: 9).

In questo periodo vennero gettate le basi del futuro riconoscimento del folklore peruviano.

Nella prima metà del XX secolo a Cuzco, le scoperte archeologiche; la promozione del turismo; il desiderio intellettuale e politico di sostenere e promuovere un'identità regionale e nazionale; il desiderio degli organizzatori dei concorsi e di coloro che vi partecipavano di far conoscere e apprezzare, ai *cusqueños*, ai peruviani e ai turisti stranieri, le pratiche contadine e popolari urbane; la nascita dello studio del folklore; l'arrivo della radio; gli esempi, che giungevano da Paesi come la Russia e il Messico, di un supporto statale all'arte folklorica; e le idee riguardanti la modernità che circolavano a quel tempo – questi, tra altri fattori, giunsero assieme per dare sostanza agli eventi folklorici di quel tempo. Questi eventi contribuirono alla cristallizzazione di un repertorio folklorico destinato ad essere gradualmente riconosciuto come tipicamente, o tradizionalmente, *cusqueño* che, allo stesso tempo, ispirò e rafforzò le significanti proposte, regionaliste e nazionaliste, fatte dai neo-indianisti (*Ibidem*: 76).

In sud-America, il folklore ha reso possibile gettare le fondamenta di un sentimento nazionalista. Anche a causa dell'alto tasso d'analfabetismo, i patrimoni musicali e coreutici fornirono l'argilla tramite la quale modella le fattezze delle nuove nazioni. A Cuzco, ad esempio, a differenza di quanto accadde nell'Europa del Diciannovesimo secolo, «gli artisti [...] di inizio Novecento non dovevano cogliere la sfida di un largo pubblico di classe media in grado di leggere e consumare arte» (Poole 1992: 49; vedi anche Poole 1997).

Turino, in un suo articolo (Turino 2003), ripercorre il processo di inclusione nazionale che si è avuto in Perù attraverso un'analisi dei generi musicali che, in distinti periodi storici, sono stati promossi dallo Stato. Appena ottenuta l'indipendenza, le élite peruviane che conquistarono il potere si ispirarono alla lirica italiana e alle marce militari per creare un proprio repertorio. Per lui, l'effetto che si voleva ottenere era quello dell'iconicità, al fine di veder riconosciuta la propria autonomia politica dagli altri Stati-nazione. L'inno peruviano, composto nel 1821, voleva esibire somiglianze, e non differenze, con gli altri inni che in quegli anni si stavano componendo.

Il progetto nazionalista di quegli anni toccava le coste, ma si fermava in prossimità dei pendii andini, senza procedere oltre, e i “*serranos*” che vi risiedevano rimanevano esclusi. Al termine degli anni 1910 prese forza una diversa concezione di nazione, già presente, ma poco seguita, la quale spingeva verso una maggior inclusione politica e culturale. Come conseguenza, si creò un terreno fertile per l'esercizio di nuove forme di potere, nelle cui retroscie il popolo ricopriva il ruolo di soggetto storico principale. Il populismo di Leguía (1919-30), e poi di Velasco (1968-75), per Turino, aveva come scopo prioritario quello di togliere potere alle oligarchie regionali, stimolando un processo di centralizzazione. Un progetto, questo, che richiedeva il coinvolgimento di quei gruppi sociali inizialmente emarginati e che poteva essere realizzato solo forgiando un sentimento nazionale; vi si poteva riuscire combinando l'istruzione di massa, destinata a instillare le giuste disposizioni, con un mercato culturale in grado di esercitare un potere egemonico, imponendo gusti e prodotti.

Fu soprattutto Velasco a impegnarsi su ambedue i fronti, potenziando il sistema scolastico, ma anche promuovendo numerosi eventi culturali cui spettava il compito di dare legittimità a quelle pratiche folkloriche precedentemente viste con sospetto, in quanto arte non legittima, o rifiutate. Egli rese ufficiale la lingua *Quechua* e impose a tutte le radio del paese la trasmissione di musica folklorica peruviana (Turino 2003: 185). Oltre a ciò, e seguendo

in questo Leguía, volle contribuire alla definizione di un patrimonio culturale condiviso. Come già accaduto nel corso degli anni Venti del Novecento, vennero promossi numerosi festival e tornei (*concursos*). Tali iniziative avevano luogo ovunque, e a qualsiasi livello: distrettuale, provinciale e dipartimentale. Coloro che primeggiavano nei rispettivi dipartimenti erano poi invitati a prendere parte al Festival *Inkari*, di rilevanza nazionale, che avrebbe dovuto rappresentare la vetrina del folklore ufficiale, riconosciuto dal potere politico.

Per Torino, tali sforzi, almeno sino al periodo in cui scrive, non hanno sortito l'effetto sperato, dato che i gusti culturali rimangono fortemente legati al luogo d'origine, e il Paese continua a confrontarsi con una diversità di stili, e di generi, che ancora fatica a trovare una sintesi. Romero rintraccia la causa del persistente regionalismo che ha afflitto il Perù, almeno fino agli anni 1970, nell'assenza di un progetto nazionale serio, condiviso, che sia frutto della volontà, soprattutto da parte delle élite, di creare istituzioni più inclusive (Romero 2001: 33). Torino, concordando con tale lettura, aggiunge che «il nazionalismo peruviano manca di profondità e continuità storica e, come conseguenza, rimane debole» (Turino 2003: 201). Tuttavia, almeno seguendo le riflessioni di Romero (1990: 26), i concorsi sortirono l'effetto d'instillare i valori tipici di un ambiente urbano, quali l'individualismo e l'ambizione, destinati a corrodere, e a mettere in discussione, i principi del collettivismo e della reciprocità, molto vivi nelle comunità andine.

L'unione tra l'arte popolare e i tentativi di regolamentazione statali ha generato scenari culturali assai complessi; a seguito di ciò, ogni danza peruviana è il prodotto di incontri, di compromessi e di ripensamenti. Non solo, ogni danza è una pratica complessa, una grammatica che consente di formulare enunciati sempre nuovi, solo attingendo ai vari strati culturali che hanno contribuito a darle forma.

Ciò è evidente anche nel lavoro artistico condotto dalle associazioni culturali che operano in Italia, come *Mi Perù*. Prendiamo il caso dal *Kajelo*, la seconda danza eseguita durante il Festival descritto in precedenza. Nel *Kajelo* (o *Cajelo*, o *Kh'ajelo*) cui ebbe modo d'assistere l'antropologo Torino a Puno, negli anni '80 del Novecento, al termine della danza le donne condussero fuori dalla scena i propri compagni, ai quali era toccata la parte del nativo apparentemente ubriaco e privo di vigore maschile (Turino 2003: 185). Quanto proposto dal gruppo, che Torino riconobbe come "indigeno", era un chiaro cliché *mestizo-indigenista*; i ballerini, quindi, contribuirono attivamente a rafforzare uno stereotipo che li riguardava direttamente. Ebbero modo di vedere qualcosa di simile nel video dell'e-

secuzione della stessa danza, in un evento organizzato ad Amburgo, da parte di *Mi Perù*. Anche in quel caso, il corteggiamento finiva in lazzi, e alcune ballerine, alla fine, prendevano il sopravvento sugli uomini.

Tuttavia, il significato attribuito a tale finale da Luis e la moglie, Agata, era totalmente diverso. Quest'ultima, soprattutto, cui si doveva la coreografia, volle precisare che la danza, in origine, rappresentava un *gamonal* o *caporal* (e non un semplice indigeno) intento a corteggiare una umile pastorella (*pastora*). Le prime coreografie non nascondevano lo squilibrio di potere che vi era tra corteggiatore e corteggiata, anzi, lo esaltavano, dato che il *gamonal*, nella fase conclusiva della danza, di fronte alle resistenze della pastorella, decideva di caricarsi quest'ultima in spalla, optando così per un atto di forza. Invertendo i ruoli, ossia dando alla donna quella risolutezza che un tempo era dell'uomo, avevano inteso simbolicamente ratificare una raggiunta parità tra l'uomo e la donna. La donna non può più essere rappresentata come un soggetto passivo, la cui unica arma sociale è la civetteria. Vi sono donne che esercitano la professione forense (come una loro figlia), altre quella medica. Poi, a riprova di quanto da loro sostenuto, mi fecero notare che l'abito indossato dal ballerino era diverso da quello comunemente portato dal *campesino*; i piedi di quest'ultimo, ad esempio, a volte sono nudi, altre volte calzano sandali (*ojotas*) o scarpe basse, ma mai stivali o scarpe alte. Il *Kajelo* è chiaramente una danza di corteggiamento; tuttavia, incorporando elementi che richiamano gli squilibri della società andina, rende possibile anche un meta-commento sui rapporti tra il genere maschile e quello femminile. Il *Toro baile*¹⁰ aveva consentito di esprimere la stessa poetica. Le figure che vi compaiono mettono in scena un rapporto uomo-donna che può evocare sia la reciprocità, sia il ribaltamento dei ruoli (anche le ballerine, infatti, tengono il drappo che sta a rappresentare la *muleta*); viene così celebrato il valore delle donne, in grado di compiere azioni ardite e di tenere testa ai propri compagni. In tale danza vi è un forte elemento burlesco, dato che gli uomini vengono sfidati dalle loro compagne, e sono costretti ad abbassarsi (soprattutto in senso metaforico, dato che viene concesso alle donne l'utilizzo di elementi maschili); ma ciò non impedisce che possano farsi strada nuovi significati, nuove possibili interpretazioni. L'esperienza migratoria ha infatti ridefinito i rapporti e la distribuzione delle mansioni, all'interno di molte famiglie, dato che, all'inizio, furono soprattutto le donne ad emigrare dal Perù, e sono state queste che poi hanno chiamato mariti e figli.

Ora, ciò che riesce a fissare i significati, e a con-

sentire che si possa giocare con essi, è proprio la presenza di codici culturali condivisi. Del resto, è nota l'attenzione che Luis e Agata ripongono nel vestiario. Più che la melodia, più che i passi, sono i colori e le fogge degli indumenti a tradire le origini di una particolare danza; origini a tratti rivendicate con veemenza. Il repertorio di *Mi Perù* è pensato per enfatizzare un'identità regionale¹¹, ma anche per proporre (e ri-proporre) messaggi che risultano essere di stringente attualità. *Perù Cultural*, invece, ha composto il proprio catalogo di danze seguendo considerazioni diverse. Questa associazione sorse con l'intento di dare una rappresentazione il più esaustiva possibile del Perù. Per questo motivo i suoi promotori vollero costruire un repertorio che includesse danze della costa, della *Sierra*, e della foresta amazzonica. Le loro esibizioni vogliono evocare specificamente la geografia naturale, che è anche una geografia culturale e "razziale", del loro Paese, la quale, però, ha chiare origini storiche (Orlove 1993).

4. Stratificazioni sociali e folklore

Per molti peruviani, i ballerini, quando si esibiscono, non calcano esclusivamente una ribalta, ma anche uno spazio politico, segnato da profonde differenze etniche e sociali, profondamente radicate nelle rappresentazioni geografiche del Paese (Orlove 1993; Seligmann 1989, 1993). Risulta incisivo, a riguardo, il caso riportato da Isbell (1985). Nel 1974 l'antropologa ebbe modo di prendere parte ai festeggiamenti organizzati in onore di Santa Rosa in un insediamento dell'area metropolitana di Lima, uno dei molti sorti a seguito delle "invasioni", ossia delle occupazioni di terreno, organizzate da *campesinos* provenienti dalle Ande e bisognosi di un alloggio (Lloyd 1980; Lobo 1982); in esso risiedevano molti migranti originari d'un paese andino, Chuschi, nel quale, in precedenza, Isbell aveva avuto modo di condurre un'approfondita ricerca di campo. Interessata a comprendere i processi di adattamento al nuovo ambiente urbano, la sua analisi prese in considerazione soprattutto i cambiamenti intervenuti nei rituali e nei cerimoniali organizzati dai migranti. Quell'anno, un pugno di famiglie migranti che era riuscito a raggiungere un certo benessere economico aveva deciso di sponsorizzare un cerimoniale chiamato *Qaru Chullay*, originariamente una ricorrenza annuale introdotta dai proprietari terrieri dell'area di Ayacucho in occasione della quale questi ultimi dispensavano doni ai propri sottoposti lanciandoli da un balcone. Tale cerimoniale venne eseguito durante la processione svolta in onore della santa patrona e servì a sottoli-

neare la distanza sociale ormai presente tra i nuovi benestanti e quei migranti che non erano riusciti a concretizzare il loro sogno d'agiatazza. Nella riedizione del cerimoniale, i nuovi ricchi ostentarono il loro successo indossando i vestiti, *ponchos* di cotone e stivali di pelle, tipici del proprietario terriero. Nella sfilata dedicata alla santa patrona vennero riproposte anche quelle maschere alle quali, nel contesto rituale andino, era affidato il compito di evocare le figure dei dominatori; vi era un vescovo e un *ñakaq*, ossia un *pishtaco*¹², intento a canzonare gli uomini presenti parodiando, con la sua spada di legno, la loro castrazione. Ad un certo punto i finanziatori del cerimoniale salirono sul tetto d'un edificio e iniziarono a gettare regali alla folla sottostante.

Nei festeggiamenti che si tennero quattro anni prima tali maschere non erano presenti; né vi era traccia del *Qaru Chullay* (Isbell 1978: 189-91, 244; Weismantel 2001: 224). L'antropologa spiega che, in una prima fase, i migranti erano immersi in un clima più ottimistico; forse, è per questo motivo che essi espunsero, dalla processione che si tenne quell'anno (1970) in onore di Santa Rosa, gran parte dei riferimenti ai passati dominatori. Col tempo, però, il fenomeno della stratificazione sociale si era riproposto, ed era divenuta impellente la necessità, soprattutto in coloro che avevano avuto più successo, di darle concretezza simbolica. Le sponsorizzazioni delle feste patronali servirono proprio a questo. Sempre nel 1970, e nello stesso insediamento, Isbell ebbe modo di osservare un rituale chiamato *Corte Monte*¹³, introdotto da alcuni migranti nel 1967, originariamente eseguito in alcune località andine in occasione del carnevale, ma che a Lima non era legato a una ricorrenza particolare. Esso consisteva nel taglio rituale d'un albero. Di norma, due persone, un uomo e una donna, dovevano assumersi l'onere di organizzarlo. Il primo si doveva procurare l'albero, da collocare al centro della strada, mentre sulla seconda ricadeva l'incombenza di acquistare vari oggetti da donare a coloro che avrebbero assistito al rituale. Una volta sistemato e addobbato con i regali l'albero, tutte le coppie che avevano espresso il desiderio di finanziare il prossimo rituale colpirono il tronco con un'ascia; l'onore di organizzarlo sarebbe andato alla coppia che brandiva l'ascia nel momento in cui crollava l'albero, crollo che avrebbe consentito agli spettatori d'impossessarsi dei beni donati. Isbell notò che coloro che presero parte al rituale avevano indossato il vestito tipico del proprietario terriero. Non solo, l'organizzazione del rituale richiedeva soprattutto il possesso di denaro, più che l'attivazione della propria rete di parenti e amici. Tutti gli oggetti donati, anche l'albero, erano infatti stati acquistati. Era

chiaro che il rituale stava svolgendo una funzione d'acculturazione, introducendo i valori del capitalismo, ossia l'acquisizione personale di ricchezza. I nuovi benestanti utilizzarono il rituale per «costruire una struttura di classe e una distanza sociale tra loro stessi e i compaesani» (Isbell 1978: 191). Ciò che accadde quattro anni dopo, il lancio dei doni dal tetto e la reintroduzione delle maschere nel *Quaru Chullay*, rese ancora più visibile la nuova struttura sociale (ivi: 243-44).

Quanto osservato dalla Isbell ci fa comprendere l'utilizzo delle danze come marcatori sociali, se non di ceto (Mendoza 2000; de la Cadena 2000; Wilson 2000; Simmons 1955). Nel contesto migratorio europeo, la *Marinera* continua ad essere la danza che meglio esprime una condizione sociale medio-alta, o comunque una posizione economica più stabile. I tornei organizzati per darle risalto sono quelli più prestigiosi e più onerosi per i singoli concorrenti. La figlia di Cesar, che ebbe modo di prendere parte ad un torneo organizzato a Parigi, rimase vivamente colpita dalla presenza di ballerine che avevano al proprio seguito una parrucchiera. I vestiti legati a questa danza, poi, sono particolarmente costosi; per averne uno di buona qualità si può arrivare a spendere diverse migliaia di euro.

Ma le danze non ribadiscono solo confini di classe, o di ceto, esse danno un valido contributo anche alla riscrittura dei confini etnico-nazionali. Vi sono, ad esempio, dispute che nascono riguardo all'origine di una specifica danza. Molto noto il caso della *Saya y Caporales*, eseguita sia in Perù che in Bolivia. Come già detto, nella città dove ho svolto la mia indagine, ogni anno si tiene un torneo di tale danza, che non ha mai cessato di creare perplessità tra diversi boliviani residenti in Italia. Ne parlai con una ragazza che animò la terza edizione, e che mi mise a parte delle rimostranze mosse da alcuni boliviani. In una foto scattata in occasione del torneo tenutosi nel 2011, che ritrae, in posa, il gruppo di danza vincitore del secondo posto, un ballerino regge la bandiera della Bolivia.

Solo utilizzando un punto di vista emico è possibile comprendere l'importanza di tali piccoli diverbi. Ciò che appare in pubblico copre dissapori più intimi, consumati tra vicini di casa, e aventi come oggetto l'egemonia culturale nell'ambito di una specifica diaspora, in questo caso quella dei sudamericani. L'identità, quindi, non è qualcosa di monolitico, ma ha una sua plasticità (Paerregard 2005). Ci sono contesti in cui è più conveniente richiamare un'appartenenza sovranazionale, magari ricordando l'enorme estensione dell'impero Inca, o antichi legami storici. Altri in cui i confini nazionali divengono vere e proprie linee del Piave. Altri ancora dove è più importante ribadire e difendere

un'identità locale, per marcare una propria specificità in un campo di forze che vede coinvolti soprattutto propri connazionali. Il folklore non è immune da queste tensioni.

È il caso dell'*Estampa ayacuchana* che fa parte del repertorio del gruppo di Luis e Agata. Loro non concordano con quelli che preferiscono chiamarla *Marinera ayacuchana*, poiché quest'ultima definizione non rende giustizia alla ricchezza e alla complessità della danza, che è accompagnata da tre melodie; solo quella centrale è una *Marinera*; la prima melodia, quella che apre la danza, è un *Pasacalle*, mentre l'ultima è un *Huayno*. La scelta del termine *Estampa*, quindi, è frutto della volontà di sottolineare l'originalità e la tipicità della danza, e di evitare che essa possa essere considerata una semplice copia, meno prestigiosa, della *Marinera* di Lima o di Trujillo. Luis e Agata riconoscono l'influenza esercitata da Lima sui giovani di Ayacucho che vi si recavano per i più svariati motivi. Questi giovani, ispirati dai balli del posto, ritornarono nel loro luogo d'origine e ivi cercarono di riproporre i passi che avevano appreso, ma cambiandoli, adattandoli alla sensibilità del posto, o della loro cerchia sociale. Lo stesso venne fatto dai giovani provenienti da altre città. Alla fine, anche se la radice è la stessa, essa ha dato frutti diversi a seconda della terra nella quale è stata trapiantata, tanto che la *Marinera* eseguita a Puno, che esprime grande eleganza e romanticismo, ha ormai poco in comune con quella *norteña*, o quella *limeña*.

La danza, poi, crea distinzioni, ma può anche gettare ponti, come nel caso del *Festejo*, i cui ritmi suonano conosciuti alle orecchie di molti africani, e Luis e Agata sono pronti a riconoscerne la natura oriunda. Le danze, dunque, creano distinzioni, gettano ponti, ma anche evocano stratificazioni.

5. Conclusioni: alla ricerca dell'autenticità

Tra gli anni '40 e '50 del secolo scorso un intellettuale peruviano ebbe un ruolo determinante nella promozione delle espressioni artistiche andine. Parliamo di José María Arguedas. Scrittore, intellettuale inquieto, egli svolse anche la professione d'etnografo, facendosi scrupoloso osservatore e narratore delle tradizioni musicali e coreutiche delle popolazioni andine. Il suo lavoro rappresentò una svolta nel dibattito sorto in merito alla questione india. In precedenza, le popolazioni native avevano cercato un riscatto soprattutto richiamando e riproponendo l'eredità culturale, ma anche l'immaginario, delle popolazioni precolombiane. Arguedas volle invece mettere in valore le tradizioni regionali, meticce, frutto dell'incontro tra colo-

nizzatori e colonizzati. Per lui era inutile attingere a un'eredità ormai appartenente al passato, quando esistevano tradizioni ancora vive in attesa solo d'essere apprezzate per ciò che erano, testimonianze di specifici stili di vita. Va subito detto che Arguedas non fu un conservatore; proprio perché si rendeva conto che le tradizioni da lui tanto amate erano qualcosa di contemporaneo, di vivo, fu sempre consapevole del fatto che erano destinate a trasformarsi. La vera sfida era quella di riuscire a riproporre tali tradizioni in un contesto più moderno, senza doverle snaturare (ossia "stilizzare"). Ciò nonostante, affermò con molta chiarezza l'esigenza di tutelarne l'autenticità, e a tal fine, in diversi articoli e in un documento che scrisse quando era a capo della *Casa de la Cultura*, indicò i criteri da rispettare affinché questa potesse venire certificata. Doveva essere un'apposita commissione a farsi carico delle verifiche; essa era tenuta a valutare i costumi e il repertorio delle compagnie interessate a ottenere un riconoscimento pubblico; si doveva anche prender nota del luogo di nascita del direttore di ogni compagnia, in quanto era preferibile che questi fosse originario del posto dal quale provenivano le danze rappresentate. «Un' enfasi speciale venne posta sull'abito e sui costumi degli artisti, che dovevano essere originari (*indigenos*) dell'area geografica della musica o della danza» (Romero 2001: 99).

Negli ultimi decenni il pensiero antropologico ha rinunciato al concetto d'autenticità (Clifford 1999), nonostante esso continui a essere moneta circolante presso i cultori del folklore peruviano, i quali, per indicare le "vere" tradizioni, utilizzano anche il termine *neto* (pulito, nitido, autentico).

Bisogna, però, andare oltre l'idea d'autenticità. A questo riguardo possono risultare utili i concetti di iconicità e indessicalità. Tra gli antropologi più recenti, è stato soprattutto Herzfeld a sottolinearne la spendibilità. Per lui, «le relazioni iconiche sono relazioni di similarità, e formano la base di ogni forma conosciuta di propaganda nazionalista e irredentista» (Herzfeld 1992: 107; vedi anche Herzfeld 2005). Secondo lui, gli agenti dello Stato avvertono l'esigenza di sopprimere l'indessicalità contenuta nelle relazioni sociali. Ogni ideologia nazionalista, infatti, culla un sogno d'eternità, e per tale motivo produce iconicità al fine di contrastare quegli elementi indessicali che inevitabilmente reintrodurrebbero nelle relazioni sociali considerazioni di contesto. Di qui, ad esempio, l'importanza della presenza di una lingua ufficiale, sempre uguale a se stessa, e l'opportunità d'ostacolare, invece, l'uso di idiomi regionali (*ivi*: 111).

Turino, a differenza di Herzfeld, affianca l'iconicità all'indessicalità e mostra che le due dimensioni risultano essere compresenti. Non solo, evidenzia

che l'iconicità riguarda soprattutto i rapporti tra Stati, più che tra Stato e singolo cittadino, e prende come esempio gli inni nazionali:

Piuttosto che indicare l'unicità culturale, gli inni ufficiali furono impiegati per esibire l'iconicità rispetto ad altri legittimi Stati, in senso cosmopolita; cioè, l'affermazione di legittimità e sovranità da parte degli Stati di recente costituzione era basata sulla similarità con gli Stati già esistenti, e non sulla differenza (Turino 2003: 179).

Con una prosa forse un po' fredda, ma che ha il pregio della chiarezza, Turino chiarisce ulteriormente il legame che sussiste tra iconicità e indessicalità, partendo dal caso del Messico:

La formula semiotica funziona pressappoco così, con i segni più che indicano nuove associazioni indesicali tra i termini: l'indice della regione A + l'indice della regione B + l'indice della regione C + l'indice della regione D + frame discorsivo nazionalista (simboli, parole sulla 'nazione', 'Messico') = 'nazione' (icona) (*ibidem*, 196).

Tuttavia, anche nel caso del Perù è stato ricorrente il tentativo di legare tra loro tradizioni locali attraverso l'utilizzo di icone politiche "modali" (bandiera, inno). Io sono convinto che ambedue le posizioni hanno punti deboli. In realtà, iconicità e indessicalità sono le due facce della stessa medaglia. I due livelli non confliggono, non si elidono a vicenda, né si sovrappongono l'uno all'altro; tra di essi vi è una dialettica che può, in specifici contesti, far pendere la bilancia a favore di uno dei due, ma senza annullare l'altro, che rimane latente. In questo, la mia posizione si discosta, in parte, da quella di Turino; in particolare dal suo tendere verso una trattazione in termini cibernetici della questione (Bateson 1977), dove le tensioni che possono sorgere ad un certo livello (quello regionale) possono essere sciolte passando a quello superiore (nazionale). Passando alla proposta di Herzfeld, essa ha ancora dei punti irrisolti, poiché non chiarisce a sufficienza il legame che vi è tra iconicità e indessicalità¹⁴. Preferisco limitarmi a dire che le tradizioni folkloriche peruviane possono essere adoperate sia per creare effetti d'iconicità sia, in alternativa, per tenere in vita codici semiotici densi. Nel primo caso ciò che viene perseguito è soprattutto un posizionamento in un contesto multiculturale; viene definito un immaginario, un patrimonio di sapori, odori, colori che naturalizza un'appartenenza nazionale¹⁵; nel secondo, invece, diviene possibile utilizzare i codici densi per creare meta-commenti sui propri (o sugli altrui) vissuti. La rivisitazione del *Kajelo* ad opera

di *Mi Perú* è un esempio di indessicalità, mentre la diatriba in merito alle origini della *Saya y Caporales*, ma anche l'impostazione che *Perù Cultural* ha dato al proprio repertorio, mettono in gioco soprattutto elementi iconici (anche se gli aspetti indessicali non vengono del tutto rimossi).

Note

¹ Al 31 dicembre 2009 i peruviani iscritti all'anagrafe del comune umbro dove ho svolto l'indagine risultavano essere 1216, dato che li collocava al quinto posto tra le comunità più numerose, dopo Romania, Albania, Ecuador e Marocco.

² A questo riguardo una mia informatrice ha sottolineato l'importanza della distinzione tra *hechos o fenómenos folklóricos* e *proyecciones folklóricas*; ossia tra pratiche culturali anonime, trasmesse oralmente, legate a contesti geografici e culturali specifici, e altre che, pur traendo ispirazione dalle espressioni "pure", hanno subito trasformazioni e adattamenti.

³ Al fine di tutelare l'anonimato dei miei informatori ho usato, per riferirmi a persone e associazioni, nomi fittizi.

⁴ L'ultimo episodio di questa rivalità si è consumato, di recente, proprio in terra italiana. Un Blanco è tuttora famoso per avere composto una canzone divenuta un vero e proprio inno della sua città d'origine. I Rojo hanno alimentato il sospetto che tale composizione fosse in realtà frutto d'un plagio. Ne è nato un acceso diverbio tuttora vivo (marzo 2012).

⁵ Jorge collaborò in veste di "socio onorario" dell'associazione, dato che non ne fece mai parte, formalmente.

⁶ Le entrate economiche derivano dagli spettacoli tenuti, o eventualmente dall'organizzazione di *almuerzos* (feste il cui fine è quello di raccogliere fondi tramite la vendita di cibi e bevande); l'associazione non ha mai richiesto ai propri soci/membri il pagamento di una quota. Questa prassi contraddistingue quasi tutte le associazioni culturali peruviane.

⁷ Jorge riuscì comunque a intrattenere i turisti accorsi per *Chocolateide*, proponendo musica dal vivo e due danze: la *Valicha* e la *Anaconda*.

⁸ La quarta edizione ospitò anche un piccolo torneo di *Marinera*. Nel corso della terza edizione, la giuria fu

tenuta a dare un punteggio, per ogni esibizione, secondo ciascuno dei seguenti parametri: la padronanza della scena, la coreografia, l'espressione corporale, la concordanza tra musica e passi dei ballerini e gli indumenti.

⁹ La *Marinera* (originariamente chiamata *Zamacueca*) compare a Lima nella prima metà dell'Ottocento. Inizialmente danzata dalle classi più basse, soprattutto *Negros* e *Zambos*, venne poi rivalutata dalle classi più abbienti. In realtà le origini della *Marinera* non sono ancora chiare. Vi è chi sostiene che tale danza, soprattutto la versione *norteña*, sia un riadattamento della *Cueca*, o *Mosa mala*, un ballo cileno. Altri difendono l'origine autoctona. Le diatribe circa la nascita di tale danza hanno chiare implicazioni politiche, dato che essa ormai rappresenta il Perù. Sono invece conosciute le ragioni del nome, la *Marinera*, scelto in onore della marina militare del Perù che si coprì di gloria durante la guerra del Pacifico.

¹⁰ Il toro venne introdotto dagli spagnoli e quindi questa danza, come molte altre, è un chiaro prodotto del processo di meticciamiento causato dalla colonizzazione. Nelle Ande viene praticato un rituale, *la lucha del toro y el cóndor*, che consiste nel legare un Condor a un Toro e nel farli combattere. Il confronto tra i due animali rappresenta drammaticamente l'incontro e la fusione tra conquistatori e conquistati, tra spagnoli e popolazioni andine.

¹¹ *Mi Perú* ha proposto anche danze della costa (*Marinera*, *Festejo*) e della selva (*danza de la Selva*, o *Izana*). Tuttavia, buona parte del repertorio è composta da danze andine.

¹² Personaggio minaccioso presente nei racconti di molti andini; egli si aggira per le campagne, e ipnotizza gli sprovveduti che hanno la ventura di incontrarlo, per rubare il grasso del loro corpo. Le sue vittime sono destinate a morire di consunzione poco dopo l'incontro.

¹³ Festa conosciuta anche col nome di *Yunza* o *Corramonte*.

¹⁴ A tratti, nelle opere di Herzfeld, il rapporto tra indessicalità e iconicità appare lineare. Le immagini e i simboli che riescono a catturare l'attenzione degli apparati statali (e delle élite) impegnati a plasmare un'identità nazionale, sembrano destinati a imboccare un processo di decontestualizzazione senza ritorno. Tuttavia, il concetto di intimità culturale (Herzfeld 2005) rende possibile anche il percorso inverso.

¹⁵ Ma che può naturalizzare anche un'appartenenza di genere, evidenziando i caratteri della mascolinità e/o della femminilità.

Bibliografia

- Bateson G.
1977 *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi; ed orig. 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago, Chicago University Press.
- Baumann G.
1996 *Contesting Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourdieu P.
1998 *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli; ed. orig. 1997, *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil.
2005 *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore; ed. orig. 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Clemente P., Mugnaini F.
2001 (a cura di) *Oltre il folklore*, Roma, Carocci.
- Clifford J.
1999 *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri; ed. orig. 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard, Harvard University Press.
- Cocchiara G.
1981 *Storia del folklore in Italia*, Palermo, Sellerio.
- Csordas T.
1990 «Embodiment as a Paradigm for Anthropology», in *Ethos*, vol. 17, n. 1: 5-47.
- De la Cadena M.
2000 *Indigenous Mestizos*, Durham and London, Duke University Press.
- Faeta F.
2011 *Le ragioni dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Garcia M. E.
2005 *Making Indigenous Citizens*, Stanford, Stanford University Press.
- Geertz C.
1998 *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino; ed. orig. 1973, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, Basic.
- Hannerz U.
2001 *La diversità culturale*, Bologna, il Mulino; ed. orig. 1996, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, London, Routledge.
- Herzfeld M.
1985 *Poetics of Manhood*, Princeton, Princeton University Press.
1992 *The Social Production of Indifference*, Oxford, Berg.
2005 *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State* (second edition), New York-London, Routledge.
- Klarén P. F.
1986 «The Origins of Modern Peru, 1880-1930» in Bethell L. (ed.) *The Cambridge History of Latin America*, Volume V: 587-640.
- Isbell B. J.
1985 [1978] *To Defend Ourselves*, Prospect Heights (Illinois), Waveland Press.
- Lobo S.
1982 *A House of my Own*, Tucson, University of Arizona Press.
- Lombardi Satriani L. M.
1966 *Il folklore come cultura di contestazione*, Messina, Peloritana.
- Lloyd P.
1980 *The 'young towns' of Lima*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mayer E.
1991 «Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's "Inquest in the Andes" Reexamined», in *Cultural Anthropology*, vol. 6, n. 4: 466-504.
- Mendoza Z. S.
2000 *Shaping Society Through Dance*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
2008 *Creating Our Own*, Durham and London, Duke University Press.
- Orlove B. S.
1993 «Putting Race in its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography», in *Social Research*, vol. 60, n. 2: 301-336.
- Paerregaard K.
2005 «Inside the Hispanic Melting Pot: Negotiating National and Multicultural Identities Among Peruvians in the United States», in *Latino studies*, Vol. 3, n. 1: 76-96.
- Palumbo B.
2009 *Politiche dell'inquietudine*, Firenze, Le Lettere.
- Poole D.
1992 «Figueroa Aznar and the Cusco Indigenistas. Photography and Modernism in Twentieth-Century Peru», in *Representations*, n. 38: 39-75.

Poole D.

- 1997 *Vision, Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press.

Romero R.R.

- 1990 «Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru», in *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 11, n. 1: 1-35.
- 2001 *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*, Oxford, Oxford University Press.

Sahlins M.

- 1992 *Storie d'altri*, Napoli, Guida editori.

Seligmann L. J.

- 1989 «To Be in Between: The Cholas as Market Women», in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, n. 4: 694-721.
- 1993 «Between Worlds of Exchange: Ethnicity among Peruvian Market Women», in *Cultural Anthropology*, vol. 8, n. 2: 187-213.

Simmons O. G.

- 1955 «The Criollo Outlook in the Mestizo Culture of Coastal Peru», in *American Anthropologist*, vol. 57, n. 1: 107-117.

Turino T.

- 1993 *Moving Away from Silence*, Chicago, The University of Chicago Press.
- 2003 «Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations», in *Latin American Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 24, n. 2: 169-209.

Turner V.

- 1976 *La foresta dei simboli*, Brescia, Morcelliana; ed. orig. 1967, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, NY, Cornell University.
- 1993 *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino; ed. orig. 1986, *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications.

Weismantel M.

- 2001 *Cholas and Pishtacos*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Wilson F.

- 2000 «Indians and Mestizos: Identity and Urban Popular Culture in Andean Peru», in *Journal of Southern African Studies*, vol. 26, n. 2: 239-253.

ELENA BOUGLEUX
 Dipartimento di Scienze Umane e Sociali,
 Università degli Studi di Bergamo
 elena.bougleux@unibg.it

Trasferimenti di conoscenza e sviluppo dei mercati globali.

La negoziazione delle competenze scientifiche e tecnologiche nel contesto di una realtà mediorientale

Nello scenario economico contemporaneo, connesso e policentrico, è istruttivo indagare le forme più forti e meno visibili di interdipendenza concettuale. L'articolo illustra le ambivalenze di un processo di trasferimento di conoscenze, articolato nel settore altamente tecnologico della produzione di energia, messo in atto da una multinazionale nel settore dell'ingegneria petrolifera. Viene descritto il processo di formazione che la multinazionale realizza a beneficio di operatori di settore in una realtà mediorientale, e si indaga la rete di relazioni economiche e tematiche che il corso di formazione contribuisce a formare. Il progetto di alta formazione, che rappresenta un segmento di una ricerca più ampia e nel quale mi hanno introdotto i miei informatori, riesce a celare solo in parte persistenti pregiudizi culturali e di genere, e rivela invece di rispondere a logiche di mercato e dinamiche e di potere ben riconoscibili, tipiche di uno scenario postcoloniale.

Parole chiave: Multinazionale; Tecnologia; Formazione; Trasferimenti di conoscenza; Globalizzazione.

Processes of knowledge transfer and development of global markets.

The negotiation of scientific and technological competences in the context of the middle eastern scenario.

In the contemporary economic multi-centred scenario, it is instructive to investigate the stronger but less visible forms of conceptual interdependence. The paper discusses the ambivalence of a process of knowledge transfer, articulated in the highly technological field of energy production, carried out by a multinational company in the field of oil extraction. The article analyzes higher education process that the corporation realizes for operators in the middle eastern context, and investigates the network of economic relations and issues that the training contributes to shape. The project of higher education, which is a segment of a larger research in which I have been introduced by my informants, only partially hides persistent cultural and gender biases, and instead reveals the existence of predominant market logics and dynamics of power relations recognizable as typical in a postcolonial scenario.

Keywords: Multinational; Technology; Education; Knowledge transfer; Globalization.

FERDINANDO FAVA
 Università di Padova, Laboratoire Architecture /Anthropologie
 ENSA Paris-La Villette UMR CNRS
 ferdinando.fava@gmail.com

La riqualificazione urbana, le ermeneutiche degli spazi e l'iniziativa dei residenti

L'autore identifica nella storia unica del quartiere ZEN (Palermo), le ermeneutiche del rapporto tra spazio costruito e residenti, delle forme dell'abitare. Nella loro versione mediatica come in quella erudita, esse hanno sostenuto, legittimato e orientato i diversi progetti di intervento, che nel corso degli anni hanno preso di mira, di volta in volta, la riqualificazione degli spazi e la "trasformazione" sociale dei loro residenti. Di questi, ultimi, d'altro canto, proprio il rapporto con gli alloggi, l'azione di trasformazione del costruito di cui sono artefici, invisibili o stigmatizzati in queste ermeneutiche esprimono da una parte l'invenzione di una iniziativa personale che non cessa di cercarsi e dall'altra rinviano ai sistemi di costrizione socio-economica alla scala della città di cui la forma dell'abitare resta l'indice.

Parole chiave: Riqualificazione urbana; Auto-costruzione; Ermeneutica degli spazi; Quartiere ZEN (Palermo); Agency; Forme dell'abitare.

Urban regeneration, the hermeneutics of place and the inhabitants' agency.

The author identifies in the history of the ZEN neighbourhood (Palermo), the hermeneutics of the relationship between the built environment and its residents, i.e. of the dwelling forms. In their mass mediated version as in the erudite one, they have claimed, legitimized and oriented the multiple and differentiated intervention projects, which, over the years, have targeted, from time to time, the regeneration of the built environment and the social transformation of their residents. Eclipsed in these readings, on the other hand, the residents, their relationship with the "house", their transforming action on the built environment, stigmatized in these hermeneutical, they express the invention of a limited agency and account to the urban socio-economic constraints whose the dwelling forms remain the living index.

Keywords: Urban regeneration; Self-construction; Hermeneutics of built environment and social space; ZEN neighbourhood (Palermo); Agency; Dwelling forms.

GIUSEPPE SCANDURRA
 Dipartimento di Studi Umanistici
 Università degli Studi di Ferrara
 giuseppe.scandurra@unife.it

OSVALDO COSTANTINI
 Sapienza - Università di Roma
 osvaldo.costantini@uniroma1.it

Esiste una cultura della povertà?

Oggetto di questo saggio è un sottocampo disciplinare che chiamo, in queste pagine, "Antropologia delle marginalità urbane". L'obiettivo è quello di spiegare ai lettori come, in questi ultimi anni, si sia sviluppato l'interesse per ricerche etnografiche che concentrano l'attenzione su queste tematiche; e soprattutto capire i motivi che hanno spinto alcuni antropologi, attraverso il metodo etnografico, a scegliere di indagare tali questioni. In questa direzione, nelle prime pagine del testo, viene tracciato un breve stato dell'arte di questo sottocampo disciplinare. Nella parte finale, invece, vengono presentati i risultati di una ricerca che ho condotto a partire dal 2004 su un gruppo di senza fissa dimora bolognesi. Ciò allo scopo di far dialogare, a sei anni dalla sua pubblicazione, il mio lavoro etnografico con una più recente letteratura scientifica e stimolare un dibattito critico sulla produzione etnografica e antropologica in relazione ai processi di esclusione e marginalità sociale.

Parole chiave: Etnografia; Antropologia urbana; Processi di esclusione sociale; Storie di vita; "Cultura della povertà".

Does a culture of poverty exist?

This paper focuses on a sub-discipline that I will call, in these pages, "Anthropology of urban marginality." The goal is to highlight how, in recent years, in ethnography, an interest has developed focusing on these issues, and especially to understand why many anthropologists, through the ethnographic method, choose to investigate these issues. In this regard, the paper starts with a short state of the art of this subfield. In the end, however, I present the results of a study that I conducted in 2004 on a group of homeless in Bologna. The aim is to create a dialogue, six years after its publication, between my ethnographic work and the more recent scientific literature and to stimulate critical debate on anthropological and ethnographic production in relation to the processes of exclusion and social marginalization.

Keywords: Ethnography; Urban anthropology; Social exclusion processes; Life histories; "Culture of poverty".

"Quando sono partito io". Memoria individuale e memoria collettiva nei racconti di viaggio dei rifugiati eritrei

Dalle ultime fasi della guerra tra Etiopia ed Eritrea (1998-2000), è ripartito un forte flusso di eritrei che richiedono asilo nei paesi occidentali e non, che alimentano così quella Diaspora che aveva avuto inizio nel periodo della lotta per la separazione (1961-1991) dell'Eritrea dall'Etiopia. Questo nuovo flusso di rifugiati fugge da un regime dittatoriale che ha soppresso ogni libertà di parola, di pensiero e di culto, e che impone alla popolazione un servizio militare a durata illimitata che si trasforma in un regime di lavoro obbligatorio per il governo. Ho svolto la mia ricerca tra i rifugiati eritrei che vivono nelle occupazioni a scopo abitativo a Roma. Obiettivo di questo lavoro è analizzare il significato di una particolare narrazione di viaggio che molti rifugiati eritrei raccontano come la *propria* storia di viaggio e dare una lettura antropologica riguardo alla ragione, alla funzione e al significato di questa particolare fusione tra memoria individuale e memoria collettiva.

Parole chiave: Rifugiati eritrei; Memoria; Narrazioni; Identità; Diaspora.

"When I began my journey". Individual and collective memories in the travel tales of Eritrean refugees.

Since the last part of the war between Ethiopia and Eritrea, a re-starting of a strong flow of Eritreans who required political asylum in Western countries and others, inserts themselves in the Diaspora started in the period of war for liberation (1961-1991) in order to separate Eritrea from Ethiopia. This new flow of refugees consisted of young men who had escaped from a regime who suppressed the freedoms of press, speech, and thought, and from a never-ending military service that the Eritrean regime eventually changed into forced work. I did my research among Eritrean refugees who live in occupied buildings in Rome. In this work I analyse the meaning of a particular narrative of the migration that many refugees connect to their own travel, own memories and I give an anthropological reader about the reason, the function and the meanings of this particular fusion between individual memory and collective memory.

Keywords: Eritrean refugee; Memory; Narratives; Identity; Diaspora.

ANNALISA MAITILASSO
EHESS (Centre d'Analyse et d'Intervention Sociologiques)
annalisa.maitilasso@ehess.fr

RICCARDO CRUZZOLIN
Università degli Studi di Perugia
riccardocruzzolin@libero.it

Il ritorno costruito: storie di reinserimento dei migranti in Mali tra vecchi modelli e nuove rappresentazioni

Nel panorama degli studi sulle migrazioni, la crescente attenzione dedicata alla questione del ritorno contribuisce oggi ad affermare l'importanza cruciale di un'indagine approfondita dell'impatto della migrazione sugli equilibri sociali ed economici delle società d'origine. Questo testo, che si colloca all'interno di un percorso di ricerca etnografica sulle migrazioni di ritorno in Mali, mira ad analizzare gli aspetti di complessità sociale delle esperienze dei migranti rientrati in patria, a cavallo tra la conquista di una certa autonomia personale e le pressioni della comunità locale. L'osservazione di tali processi porta alla luce un fenomeno interessante: una costruzione collettiva del ritorno cristallizzata in un'immagine di prosperità economica, sempre più scollata dalla difficile realtà della migrazione dei maliani di oggi. Nella seconda parte dell'articolo saranno presi in esame tre percorsi di ritorno che rappresentano altrettanti esempi di quali possano essere le strategie adottate dai migranti che si confrontano con le molteplici difficoltà del reinserimento nel tessuto locale delle relazioni comunitarie.

Parole chiave: Mali; Migrazione; Ritorno; Impatto sociale; Iniziativa individuale.

Building the Return: Stories of returned malian migrants, old models and new representations

Within the context of migration studies, the growing attention recently devoted to the issue of the return of migrants to their home countries underscores the importance of further investigations on the social and economic impacts that this process may have on their local communities. Based on an ethnographic research conducted among Malians returned back to their home country, this paper shades light on the social complexity of the return experience, with a focus on the tension between the research of personal autonomy and the social pressures at the community level. Through the observation of the dynamics of the return, I suggest the existence of a social construction of the return reproducing an image of economic prosperity which is in stark contrast with the hard reality of the Malian migration nowadays. In the second part of the article, I look in more detail at the stories of three returning migrants facing multiple difficulties in reintegrating within their local communities. The three stories are also representative of different strategies that migrants may adopt when facing the return.

Keywords: Mali; Migration; Return; Social impact; Individual initiative.

Il folklore peruviano in un contesto migratorio

L'articolo si pone l'obiettivo di illustrare il modo in cui un gruppo di migranti può utilizzare le proprie pratiche culturali per cercare di dare un significato all'esperienza migratoria che sta vivendo. Il lavoro di osservazione che ho condotto a Perugia, una città italiana, tra i migranti peruviani, mi ha fatto comprendere l'importanza del folklore, sia per evocare le proprie origini, e quindi per recuperare una soggettività forte, sia per commentare il proprio percorso migratorio e i cambiamenti sociali causati da esso. Vi sono alcune danze, ad esempio, che consentono di creare meta-commenti sui cambiamenti che hanno investito i rapporti di genere. Altre possono diventare dei marcatori di status sociale. L'articolo descrive anche il processo di riconoscimento del folklore da parte dello Stato peruviano, essendo questo il motivo per cui le danze considerate tradizionali sono una chiara espressione del nazionalismo peruviano.

Parole chiave: Folklore; Perù; Migrazioni; Trasformazioni culturali; Stratificazione sociale; Associazionismo straniero.

Peruvian folklore in an immigration context

The article has the aim to illustrate the way in which some immigrants may use their own cultural practices to give meaning to their experience of migration. The work of observation that I conducted in Perugia, Italy, among Peruvian migrants, made me understand the importance of folklore, that is used to evoke the original places from where people migrated, but also to recover a stronger subjectivity, and to make comments on the migration and the social changes caused by it. There are some dances, for example, that allow to create meta-comments on the changes that have affected gender relations. Other dances may become markers of social status. The article also describes the process of recognition of folklore by the Peruvian State, this being the reason why the traditional dances are a clear expression of Peruvian nationalism.

Keywords: Folklore; Peru; Immigration; Cultural transformations; Social stratification; Immigrant associations.

SARA ELISA BRAMANI
Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione
“Riccardo Massa”
Università degli Studi di Milano Bicocca
sara.bramani@unimib.it

Etnografia della famiglia Calaña a Milano

L'articolo sviluppa l'analisi del materiale etnografico raccolto durante una ricerca antropologica della durata di dieci mesi nella città di Milano su un gruppo familiare peruviano interessato da processi di mobilità transnazionali. Esso è un contributo all'analisi del rapporto tra le forme stabili e le forme mobili dei flussi culturali globali a partire da uno sguardo “dislocato”, in quanto capace di assumere le dimensioni della mobilità e della dislocazione quali fattori costitutivi dell'abitare e dello stare.

Nel contesto del gruppo familiare analizzato il tema principale riguarda la possibilità di pensare alla famiglia quale nodo, fisico e teorico, tra processi di deterritorializzazione e riterritorializzazione. Attraverso una “descrizione densa” del contesto intimo delle relazioni tra i membri del network familiare, l'analisi cerca di evidenziare il carattere performativo delle pratiche e delle narrative dell'abitare in rapporto al carattere intergenerazionale assunto dai progetti di mobilità del gruppo familiare.

Parole chiave: Processi migratori; Transnazionalità; Etnografia; Dislocazione; Flussi culturali.

An ethnographic description of a Peruvian family in Milan, Italy

The article aims to develop the analysis of ethnographic material collected during 10 months of anthropological research in the city of Milan on a Peruvian family involved by processes of transnational mobility. The intention is to offer a contribution to the analysis of the relationship between stable and mobile forms of global cultural flows through a dislocated perspective capable to take a glance at the mobility and movement dimensions as constitutive factors of living and being.

In the context of the family group which I analyzed, the main theme concerns the possibility to think of the family as a node, physical as well as theoretical, between processes of deterritorialization and reterritorialization. Through a thick description of the forms and contents assumed by the intimate relations between the members of the family network, the analysis highlights the performative character of the practices and narratives of living in the intergenerational mobility projects taken on by the family group.

Keywords: Migration processes; Transnational; Ethnography; Dislocation; Cultural flows.

Istruzioni per gli autori

L'Archivio Antropologico Mediterraneo accetta contributi in italiano, francese, inglese, spagnolo. La redazione si occupa della valutazione preliminare dei contributi proposti (articoli, recensioni di libri, recensioni di iniziative di interesse antropologico, ecc.).

I membri del comitato scientifico, in stretta collaborazione con la redazione, possono proporre iniziative editoriali (numeri monografici, atti di convegni, ecc.).

Gli articoli ricevuti dalla redazione sono sottoposti, in forma anonima, al giudizio di uno o più membri del comitato scientifico o della redazione e a quello di un esperto esterno, secondo la procedura "a doppio cieco".

Il manoscritto definitivo, una volta accettato e redatto, secondo le norme fornite agli autori (scaricabili dal sito), deve essere inviato alla redazione in formato elettronico.

Gli articoli non supereranno le 20 cartelle (2000 battute per pag., complessivamente 40000 battute spazi e note inclusi). Le norme redazionali si trovano sul sito www.archivioantropologicomediterraneo.it. Contributi più lunghi possono essere accettati su parere favorevole dei lettori. Le eventuali illustrazioni dovranno essere inviate su CD alla redazione in formato JPG BASE 15 cm. I rinvii alle immagini all'interno del testo dovranno essere chiaramente indicati in questa forma: (Fig. 0).

Ogni immagine dovrà essere corredata di didascalia, dell'indicazione della provenienza ed eventualmente del copyright.

Ogni contributo dovrà essere accompagnato da:

- a) un abstract in italiano e in inglese (max. 1000 battute spazi inclusi);
- b) cinque parole chiave in italiano e in inglese;

Ogni autore dovrà indicare la sede di lavoro, e l'indirizzo elettronico. Le recensioni non supereranno le 20000 battute senza l'autorizzazione della redazione.

La presentazione dei volumi recensiti dovrà presentare: il nome e il cognome dell'autore in maiuscolo, il titolo dell'opera in corsivo, luogo e data di pubblicazione, numero di pagine, ISBN e l'immagine della copertina.

Per proporre un contributo scrivere a:

Gabriella D'Agostino: gabriella.dagostino@unipa.it

Ignazio E. Buttitta: ibuttitta@yahoo.it

Vincenzo Matera: vincenzo.matera@unimib.it

Redazione Archivio Antropologico Mediterraneo

Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Beni Culturali Storico-Archeologici, Socio-Antropologici e Geografici, Sezione Antropologica.

Piazza I. Florio 24, cap. 90139, Palermo.