



Introduzione. L'antico nella cultura latinoamericana

Mario Sartor*

Quando proposi ad alcuni noti studiosi di riflettere e scrivere sull'uso dell'antico nella cultura e nell'arte latinoamericana, non avevo in mente un piano di lavoro preciso e vincolante. Non mi aspettavo tuttavia un'articolazione così ampia e variegata, quale è quella che ho il piacere e l'onore di introdurre per il numero monografico di questa prestigiosa rivista. Le mie riflessioni, condotte una decina di anni fa in un *Festschrift* in onore di un collega colombiano¹, si erano limitate, per così dire, agli aspetti macroscopici della prassi culturale e della strategia politica che aveva interessato in particolare l'epoca tardocoloniale e quindi l'epoca dell'affermazione degli Stati latinoamericani indipendenti, quasi riconoscendovi un segno identitario, se non un principio di nuovo approccio, per sé e per gli altri paesi e le altre culture, alla storia. Ma la nuova narrativa non faceva altro che prendere atto – con consapevolezza – delle molteplici componenti culturali che confluivano a coniare una modernità complessa, con aspetti affini alle altre culture occidentali, ma in un processo singolare e per tanti aspetti unico. Definire ciò che è antico, circoscriverlo rivendicandolo come base della propria essenza e rivelarlo attraverso un percorso filologico o scoprirlo dentro le radici etniche di popoli che si intersecano o si sovrappongono, è stato parte di un percorso che gli studiosi che hanno partecipato a questa monografia hanno posto in atto.

Si potrebbe anche dire, giusto per sottolineare che ogni sforzo va considerato per i risultati raggiunti, oltre che per le buone intenzioni di partenza, che qui è rappresentata ampia parte di uno scenario che di sicuro potrebbe arricchirsi di molti altri tasselli per riscrivere o revisionare almeno un lungo periodo ed una cospicua porzione della storia dell'arte, soprattutto della contemporanea, come suggerisce Giulia Degano nel suo saggio.

Ad aprire le riflessioni sulla densità degli stimoli in cui si articola la cultura artistica del Vicereame spagnolo del Perù, è il saggio di Francesco De Nicolo ed Anthony Holguín. La presentazione di alcuni casi significativi di uso e sopravvivenza della cultura incaica nelle arti incentra l'attenzione sul sincretismo religioso e l'eclettismo artistico-culturale. Il riuso dopo la conquista delle architetture incaiche, adattate alle nuove esigenze culturali secondo i criteri eterni di affermazione dei

* Storico dell'arte latinoamericana, già ordinario di Storia dell'arte latinoamericana presso l'Università degli Studi di Udine (Italia); e-mail: mario@msartor.com.

¹ M. Sartor, *Antigüedades y arte. Tradiciones representativas, uso de lo antiguo y conciencia nacional en los países latinoamericanos*, in C. Vanegas Zubiría (ed.), *El pluralismo del pensar. Historia del arte y humanismo: homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe*, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, 2016, pp. 69-104.



vincitori sui vinti, va di pari passo con l'adozione anche da parte delle maestranze europee dell'uso del maguey, dei tessuti, dei pigmenti, delle ceramiche e delle loro forme, senza contare le integrazioni iconografiche. In particolare, nei poli artistici più vivaci, come quello di Cuzco, si diede luogo a una nuova configurazione rappresentativa, di cui diventa emblema la figura del Niño Jesús inca.

Il discorso, non legato alla mera sopravvivenza di aspetti del passato, ma anzi alla permanenza attraverso la colonia sino alla contemporaneità di una eredità viva, si fa pregnante con Magdalena Pereira, la quale sottolinea la continuità dell'elemento sacro atavico nella maggior parte degli aspetti del mondo indigeno, attraverso oggetti d'uso quotidiano, tessuti, arredi domestici ed ecclesiali, in funzione liturgica e sacrale, per un cristianesimo adattato alle esigenze comunitarie e individuali degli indigeni.

Di sicuro riveste un interesse particolare la modalità di approccio di Fernando Guzmán. Lo studioso prende in esame il passato coloniale nella prospettiva del pensiero tardo ottocentesco in Cile. Benché nella seconda metà dell'Ottocento vi fosse un atteggiamento critico nei confronti della colonia, si riconoscevano le vestigia di quest'epoca come elemento fondante per l'epoca repubblicana. L'ambiguità nasceva suo malgrado dal riconoscimento che quel passato, per quanto recente cronologicamente, costituiva base e fondamento per il presente: il distacco intellettuale dettato dal superamento della logica del potere coloniale e dall'esercizio autonomo della repubblica, non impediva di riconoscere che la contemporaneità non poteva ignorare un substrato i cui elementi venivano ancora considerati come vitali, in particolare da un punto di vista artistico, senza contare l'incubazione di idee che avevano reso possibile l'emancipazione e il cambiamento.

Più propriamente incentrato sull'uso delle "strategie barocche" nell'arte contemporanea latinoamericana è il saggio a più mani di Carlos A. Fernández, Carlos Vanegas, Sara Fernández. Gli autori riflettono sui significati di barocco da un punto di vista filosofico e artistico e sulle strategie formali ed estetiche di artisti contemporanei, che hanno come obiettivo comprendere lo snodarsi di processi storici dentro un'area dalle dinamiche socioculturali assai complesse, come si evince dalla storia recente della Colombia. Il barocco dunque come chiave per l'interpretazione della modernità americana fino ai nostri giorni; il barocco segnalato come «strategia di sopravvivenza che pone in gioco la dimensione simbolica ed espressiva della cultura per ricostituire [...] l'ordito socioculturale che stava in conflitto per la sofferenza dei soggetti e le disuguaglianze sociali».

Sulla stessa scia, in un altro saggio, gli stessi autori analizzano il caso di un gruppo di artisti colombiani – denominati Bachué dalla divinità rappresentata in una scultura che ne divenne simbolo – che ricorrono alla lezione degli antenati indigeni e in generale del mondo precolombiano, per dare luogo a un'arte moderna fortemente radicata nella propria cultura. L'evidente contatto con l'arte europea dei primi decenni del XX secolo, proiettata a scoprire l'antico e soprattutto l'arte dei cosiddetti primitivi, senza contare l'apporto etnoantropologico di numerosi studiosi, stava sicuramente alla base degli orientamenti del gruppo dei Bachué che si ponevano come alternative indigeniste e pure nazionaliste alle tante altre tendenze



avanguardiste d'origine europea di cui giungevano riflessi e fascinazioni anche in Colombia.

Vi sono però un paio di saggi di giovani studiose che meritano un'attenzione particolare perché prospettano per tanti versi una rilettura e riconsiderazione della storia dell'arte latinoamericana.

Giulia Degano, che ho già citato, propone una «revisione della storia dell'arte contemporanea peruviana e boliviana» muovendo, come dice, dalla prospettiva di una relazione profonda con l'antichità a partire dai primi decenni del periodo repubblicano fino all'indigenismo dei primi decenni del XX secolo, che fu comune anche ad altre aree geografiche del continente americano. Viene notato come l'antico costituisca un filo conduttore nella ricerca di un linguaggio nazionale supportato dalla proposta artistica europea: le arti – dall'architettura alla scultura alla pittura ed alla grafica – si rifanno con scienza e coscienza alla complessa eredità del passato locale. Viene opportunamente sottolineato come fosse importante in tale processo ciò che accadeva in Messico dove, con qualche anticipo, gli artisti e la politica dell'arte come strumento di identità gettavano le basi per un lungo e compatto predominio di un fare artistico che accomunava antico e indigeno come portatore naturale di un patrimonio culturale. Senza contare che si riteneva, partendo dall'antico, di poter arrivare a compiere una «rivoluzione estetica» di dimensioni geopolitiche tanto estese quanto, per tanti versi, incerte. Il ricorso all'antico, dall'epoca repubblicana in avanti, diveniva elemento costante e caratterizzante un filone artistico a tratti manifesto ed evidente, a tratti sotterraneo, in contesti, bisognerebbe sottolineare, in cui urgeva consolidare l'idea di stato e di nazione, non diversamente da quanto stava facendo la letteratura con quelle che Doris Sommer ha chiamato «*ficciones fundacionales*»².

L'affinità tematica appare evidente leggendo il testo di Sara Fernández. Il lettore si renderà anche conto tuttavia che l'approccio ha uno scarto, per incentrare l'attenzione sulle opere di artisti latinoamericani contemporanei che usano «le possibilità poetiche e formali» precolombiane per indagare l'identità contemporanea, con le problematiche connesse, e le creazioni che risultano, «meticce e ibride». Sara Fernández conduce delle osservazioni in merito all'uso del passato indigeno a partire dal XIX secolo «come parte costitutiva dell'alterità razziale e culturale della regione» per configurare gli stati in divenire; ne sottolinea tuttavia l'uso strumentale in quanto le *élite* culturali consideravano gli indigeni come barbari ed incolti. Chiaramente si trattava di una «risignificazione» del passato preispanico. Potremmo dire, con altre parole, che si trattava di uno sguardo regionalista, o di una modernità consapevolmente regionale, con cui si enfatizzavano gli aspetti delle culture del passato considerati peculiari, e si inserivano dentro dinamiche socioculturali più ampie, in sintonia con la circolazione internazionale delle idee e la funzione

² D. Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América latina*, traduzione di José Leandro Urbina, FCE, Bogotá, 2004.



disseminante della critica d'arte, tanto a proposito quanto a sproposito, inevitabile nella diffusione garantita dai mezzi di comunicazione.

L'uso e le interpretazioni del passato indigeno nelle rielaborazioni culturali che si susseguono in Brasile occupano, si direbbe quasi in maniera complementare da un punto di vista geoculturale, anche il saggio di Luciano Migliaccio e Renata Martins. La necessaria creazione di un immaginario, funzionale ai processi identitari della nazione brasiliana viene presentata nelle oscillazioni a cui è soggetta nel corso del tempo. Dalla remota negazione dell'anima – e quindi della coscienza e della cultura – indigena, al recupero materiale e intellettuale – sia pure per ragioni strumentali – del patrimonio autoctono, alla ottocentesca riconsiderazione dell'apporto degli indigeni e della popolazione nera, posto a fianco di quello europeo, la politica culturale brasiliana tentò di mediare interpretando svolte antropologiche, sviluppo economico e dialettico rapporto con il mondo europeo. La progressiva consapevolezza del proprio patrimonio culturale, derivante da un crogiolo di razze e di tradizioni, avrebbe dato luogo ad un fiorire straordinario delle arti plastiche e della letteratura, senza contare la nascita di una scienza museale che si accompagnava all'emergere degli studi che si spostavano dalla tassonomia scientifica alle classificazioni di oggetti appartenenti alle etnie autoctone. L'interazione con gli studiosi e gli artisti provenienti per gran parte dall'Europa diede luogo a studi e ricerche che portarono alla valorizzazione delle antiche civiltà. Il XIX secolo fu dunque, per il Brasile, il momento in cui la consapevolezza del passato generò progressivamente e, si direbbe, con un crescendo geometrico, uno sviluppo scientifico, storico e artistico che sarebbe servito di piattaforma alla modernità, fortunatamente molto contaminata culturalmente con il mondo degli studi e dell'arte europei.

Fábio de Almeida discutendo sullo sviluppo storico della categoria “indiano” in Brasile, affronta un tema senza dubbio affine a quelli appena citati di Migliaccio-Martins, e pur tuttavia con un'angolazione in parte differente. L'indianismo letterario ottocentesco aveva oscillato tra storia e mito, in una trasfigurazione, per così dire, comune a buona parte dell'America delle nuove nazioni – o delle nazioni in divenire – per porre l'accento sulla necessità di riconsiderare l'indianismo con una angolazione artistica, non meramente estetica ma impegnata in un processo di significazione politica. Avveniva nell'Ottocento brasiliano un fenomeno molto simile a quello che si sarebbe potuto osservare in Perù o in Messico, attingendo non di rado alla tradizione artistica e ideologica della pittura di storia europea.

Apparentemente stravagante e con taglio leggero, Luis Lomeli propone una serie di considerazioni storiche sulla nascita e la fortuna del pulque, una bevanda blandamente alcolica che si continua a consumare da tempi remoti in Messico. In realtà il saggio, apparentemente disimpegnato, prende in esame, oltre all'aspetto etnobotanico che vincola la bevanda ad un passato remoto, il rapporto dell'arte e degli artisti nel corso degli ultimi due secoli con questo prodotto che si nobilita con la mitica «scoperta del pulque» e la sua offerta simbolica al sovrano di Tula, secondo l'interpretazione del pittore messicano José María Obregón, ma che trova rappresentazione popolare nelle opere di molti artisti non accademici (o antiacca-



demici), e testimonianza in fotografie ormai consacrate dalla storia, e nella diffusione della cartellonistica contemporanea.

Al Messico si lega anche l'originale lettura condotta da Clementina Battcock e Jhonnatan Zavala dell'immagine, ma soprattutto della stampa periodica come fonte su cui lavorare per vagliare un evento, quale fu la creazione e l'inaugurazione del Museo nazionale di antropologia di Città del Messico. Le «strategie narrative» utilizzate per presentare il passato preispanico attinsero coscientemente alle cronache indigene dei *nahuatlato*s (i narratori e interpreti indigeni). Gli studiosi del tempo in cui (1962-1964) prese corpo il progetto conferirono così autorevolezza e profondità di campo a coloro che, dall'alto delle loro posizioni politiche e delle strategie culturali in voga negli anni Sessanta, volevano offrire una rappresentazione delle arti plastiche messicane nelle loro origini monumentali. La preoccupazione museale prevalente fu quella – come riportano attentamente gli autori – di «conservare i valori preispanici rimasti invariati nelle realizzazioni messicane dal vicereame all'epoca contemporanea».

Una riflessione sui monumenti storici messicani, sulle loro edificazioni e sull'impiego di materiali tradizionali e già utilizzati in epoca preispanica, viene condotta da Julieta García García, usando come strumento privilegiato, ma ovviamente non unico, la fotografia, che diviene documento testimoniale e mezzo per studiare ed analizzare le trasformazioni subite dagli edifici e, in generale, dalla Città del Messico, nel corso del tempo e nello scorrere degli eventi e nel cambio delle esigenze connotative e denotative della società nei suoi mutamenti.

I due ultimi saggi ci richiamano al rapporto tra gli artisti contemporanei e il mondo precolombiano. Adriana Armando incentra il suo interesse nella figura dell'artista rosarino Juan Grela ad una svolta più ideologica che stilistica, coinvolgendosi, lui, già artista moderno, nell'arte costruttiva di cui l'uruguayano Torres García era stato antesignano dentro il mondo latinoamericano. Grela scopriva negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso la necessità di «approfondire gli antecedenti della cultura indigena per estrarne gli elementi plastici puri» e di studiare la luce, le linee, le forme, il colore locale, in altre parole “lo propio”, come si direbbe con espressione spagnola, ovvero ciò che costituisce lo spirito e la sostanza della nazione. Era a suo modo una rivendicazione condivisa con altri artisti latinoamericani attivi nel Novecento e protesi a formulare una cultura visuale “americana” fondata su repertori riconducibili al mondo indigeno e alle sue forme, stimolati anche da una letteratura artistica che aveva visto nel messicano Best Maugard, nella peruviana Elena Izcue e nell'argentino Ricardo Rojas alcuni degli esponenti di punta di un modo nuovo di fare la storia delle forme.

Guillermo Fantoni, che ha al suo attivo una lunga esperienza di studi sull'arte contemporanea e può dirsi il più importante studioso di uno dei maggiori artisti contemporanei latinoamericani, Antonio Berni, pone l'accento su uno degli aspetti più interessanti dell'artista maturo. Dopo aver sottolineato le esperienze internazionali di Berni, i suoi legami con il surrealismo europeo, i suoi contatti con il messicano Siqueiros, l'autore riconosce a quest'artista una personalità poliedrica che



si estrinseca attraverso una vasta produzione, ma che in qualche modo riannoda il senso di appartenenza a un mondo di forme e di contenuti profondamente legati all'antica America. I viaggi attraverso il nordovest argentino e i paesi andini avrebbero dunque portato l'artista ad integrare la sua produzione con una essenza culturale che riconosceva e faceva propria. Anche Berni, sottolinea l'autore, condivideva l'attenzione di molti surrealisti verso le culture antiche di ogni continente; e l'arte "primitiva" del proprio continente, mediata dalla sua formazione estetica moderna, diveniva elemento vitale per eleggere un fare arte nel presente.

Un mosaico di sensibilità, dunque, una galleria di approcci diversi al senso e all'uso dell'antico. Gli studiosi dell'arte e della cultura latinoamericana, che la rivista propone con questo monografico, appartengono a due continenti ma condividono, pur nella diversità evidente di accostamento, un interesse profondo. A voler fare una sintesi, non certo facile, si può dire che sono stati affrontati argomenti eterogenei, ma tutti gravitanti intorno a ciò che potremmo definire eredità, tradizione, rivisitazione, riuso di una cultura antica attraverso epoche diverse, per le quali l'antico venne vissuto non come un peso, ma come un riferimento imprescindibile nel momento in cui se ne riconobbe il valore di elemento fondante tanto per l'epoca vicereale, come per l'epoca della formazione degli stati nazionali, come pure per il travagliato mondo della modernità e della contemporaneità.

ù

