Qhapaq Ñan exhibition magazine

Qhapaq Ñan

Il grande cammino delle Ande

www.qhapaqnan-iila.com

maggio - agosto 2021

MuCiv - Museo delle Civiltà
Palazzo delle Tradizioni Popolari
Roma - EUR

Stato Plurinazionale di Bolivia. Courtesy: Antonio Suarez Weise.

Questa mostra è il risultato di un lavoro collettivo, dal quale emerge la volontà di consolidare le collaborazioni e le reti che hanno caratterizzato l'attività della Segreteria Culturale dell'IILA. Si tratta di un impegno comune, portato avanti dai Paesi attraversati dal Sistema Viario Andino, da rappresentanze diplomatiche, segreterie tecniche, funzionari pubblici, esperti, artisti, storici, comunicatori, grafici e allestitori.

"Qhapaq Ñan" è il momento di sintesi e conclusione della mia gestione come Segretario Culturale dell'IILA, iniziata nel giugno 2016 e conclusasi il 31 dicembre 2020, e abbraccia tutti gli ambiti di azione volti a promuovere e divulgare la cultura dell'America Latina in Italia e in Europa. È, inoltre, un esempio di nuovo modello di gestione IILA, che coniuga la cooperazione allo sviluppo alla produzione culturale, verso il conseguimento degli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile dell'Agenda 2030 delle Nazioni Unite. Roma, città simbolo del patrimonio mondiale e antico impero, diventa la sede naturale di questa mostra sul Cammino delle Ande, sui suoi abitanti e sulla sua eredità contemporanea. Il progetto di mostra, nato nel maggio del 2019, pone in dialogo un insieme di esperienze e saperi; in questo modo, si restituisce al pubblico di Roma e dell'Italia un'idea contemporanea sull'importanza del patrimonio mondiale, di cui siamo custodi, e sulle opportunità di cooperazione attivate durante questo percorso. Dietro questa mostra, c'è una squadra d'eccellenza attentamente selezionata all'interno dell'IILA, che ha potuto avvalersi di una squadra altrettanto partecipe e professionale da parte della casa che ci ospita, il MuCiv.

Non sarebbe possibile percorrere questa strada senza il lavoro rigoroso, costante, critico e appassionato dei membri di questa famiglia del Qhapaq Ñan a Roma: Giulia Candelori, Francesca Faiola, Roberta Forlini e Martina Spagna, a cui vanno i miei ringraziamenti e congratulazioni.

Rosa Jijón
Curatrice della mostra
"Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande"

COMITATO SCIENTIFICO
José de Nordenflycht
Nuria Sanz
Donatella Saviola

COORDINAMENTO GENERALE
Antonella Cavallari
Filippo Maria Gambari †

MOSTRA A CURA DI
Rosa Jijón (curatela generale)
José de Nordenflycht (arte contemporanea)
Donatella Saviola (archeologia)

COORDINAMENTO ALLESTITIVO
Alessandra Bruno
Rosa Jijón

UFFICIO TECNICO MUCIV
Mariaraffaela De Luca
Amedeo Abate
Antonio Falcone
Enrico Tron

LABORATORIO CONSERVAZIONE E RESTAURO MUCIV
Maria Francesca Quarato
Giulia Cervi
Serena Francone
Alessandra Montedoro

COMUNICAZIONE E UFFICIO STAMPA MUCIV
Francesco Aquilanti
Gianfranco Calandra
Marina Battarelli
Sara Visco

ARTISTI
Gracia Cutuli
Mariano León
Estefanía Peñafiel Loaiza
Joaquín Sánchez
Gabriel Vanegas
Cecilia Vicuña
Claudio Pérez

CON IL SUPPORTO DI
AICS - Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo
CAF - Banco de Desarrollo de América Latina
Terna

IN COLLABORAZIONE CON
Secretaría Qhapaq Ñan Argentina
Secretaría Qhapaq Ñan Estado Plurinacional de Bolivia
Secretaría Qhapaq Ñan Colombia
Secretaría Qhapaq Ñan Chile
Secretaría Qhapaq Ñan Ecuador
Secretaría Qhapaq Ñan Perú
Ambasciata della Repubblica Argentina
Ambasciata dello Stato Plurinazionale di Bolivia
Ambasciata del Cile
Ambasciata di Colombia
Ambasciata dell'Ecuador
Ambasciata del Perù
CIDAP - Centro Interamericano de Artesanías
y Artes Populares
CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche
Università di Varsavia
CoopCulture
ICEI
Progettomondo.mlal

CON IL PATROCINIO DI
MAECI - Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale
MiBACT - Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo
Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO
ICOMOS - International Council on Monuments and Sites - Consiglio Nazionale Italiano dei Monumenti e dei Siti
ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
RAI - Radiotelevisione Italiana
Associazione Italiana Turismo Responsabile
Touring Club Italiano

SEGRETERIA DI PRODUZIONE IILA
Giulia Candelori
Francesca Faiola
Roberta Forlini
Martina Spagna

PROGETTAZIONE, LOGISTICA E ALLESTIMENTO
Lidia Angelini
Fabio Pennacchia, Nomade servizi per l'arte
Fabrizio Rolli, ItalyArt

REALIZZAZIONE IMPIANTO ELETTRICO
S.G.A. Impianti di Fabio Lucido

STAMPA DIGITALE
Eliostile srl

STAMPA FINE ART
Digid'a

STAMPA PUBBLICAZIONE
O.GRA.RO. S.r.l.

PROGETTO GRAFICO E COMUNICAZIONE
Zowart Creative Agency

UFFICIO STAMPA IILA
Loredana Riccardo

UFFICIO STAMPA MOSTRA
UC Studio

MEDIA PARTNER
RAI Cultura
Artribune
Universes in Universe

SPONSOR TECNICO
Artecargo
Centro Sperimentale di Fotografia Adams

SI RINGRAZIA
Donato Di Santo
Ambasciata d'Italia a Lima
Claudia Prado Berlien
Elías Mujica Barreda
Mónica Bolaños
Lisset Astudillo
Claudia Afanador
Victoria Sosa
Franz Laime
Juan Fabbri
Gabriela Saldías

IILA - ORGANIZZAZIONE INTERNAZIONALE ITALO-LATINO AMERICANA

SEGRETARIO GENERALE
Antonella Cavallari

DIRETTORE ESECUTIVO
Gianandrea Rossi

SEGRETARIO CULTURALE
Jaime Nualart

SEGRETERIA CULTURALE
Roberta Forlini
Martina Spagna

PAESI MEMBRI IILA
Argentina
Stato Plurinazionale di Bolivia
Brasile
Cile
Colombia
Costa Rica
Cuba
Ecuador
El Salvador
Guatemala
Haiti
Honduras
Italia
Messico
Nicaragua
Panama
Paraguay
Perù
Repubblica Dominicana
Uruguay
Repubblica Bolivariana del Venezuela

Il grande cammino delle Ande

MUCIV Museo delle Civiltà
www.museocivilta.beniculturali.it

iila Organizzazione internazionale italo-latino americana
www.iila.org

con il patrocinio di

Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Con il patrocinio della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO
ICCROM
Rai
Associazione Italiana Turismo Responsabile
Touring Club Italiano

con il supporto di

Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo
CAF Banco de Desarrollo de América Latina 50 años
Terna Driving Energy

in collaborazione con

Embajada de la República Argentina
Gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia – Embajada de Bolivia en Italia
Embajada de Chile en Italia
El futuro es de todos – Cancillería Embajada de Colombia en Italia
Embajada del Ecuador en Italia
Embajada del Perú en Italia
Qhapaq Ñan Sistema Vial Andino
cidap
45 años cidap 1975 2020
Consiglio Nazionale delle Ricerche – Spc Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale
Universitas Varsoviensis
CoopCulture
ICEI
progettomondo.mlal

media partners

Rai Cultura
Artribune
Universes in Universe

sponsor tecnico

Artecargo by Italiacargo
CSF adams

progettazione, logistica e allestimento

Lidia Angelini Architetto
nomade servizi per l'arte
italy art

stampa digitale

eliostile communication

stampa fine art

Digid'a davide di gianni

progetto grafico e comunicazione

Zowart creative agency

Un cammino per conoscere, capire, gustare le terre degli Inca

Da diversi anni i principali promotori culturali ed anche molti operatori turistici hanno compreso che il modello più adatto per proporre un turismo diffuso ed "intelligente", volto ad approfondire con il giusto tempo e non a "consumare" visivamente in pochi attimi quelli che tutti riconoscono come tesori dell'Umanità, non è certo quello della concentrazione dei flussi in poli attrattivi puntuali, con la difficile e frettolosa gestione di moltitudini di turisti, bensì quello della proposta di itinerari tematici e, quando possibile, di veri e propri "cammini" per un turismo lento, rispettoso, che voglia prima di tutto capire e gustare, più che segnare un rapido spunto sull'elenco del proprio carnet di viaggio. Se ne discute naturalmente molto anche in Italia, dove si incomincia a valutare anche gli effetti di rigetto che un flusso turistico eccessivo produce negli stessi residenti delle principali città d'arte e probabilmente questa riflessione si arricchirà di nuova forza e di più cogenti motivazioni nella inevitabile riorganizzazione delle politiche turistiche internazionali, dopo la crisi determinata dalla pandemia del Coronavirus, i cui esiti cominciano solo adesso ad essere intravisti.

Risulta quindi molto lungimirante ed opportuna la scelta, costruita con un lungo confronto tra i sei diversi stati promotori, iniziato ufficialmente nel 2003, che ha portato nel 2014 al riconoscimento UNESCO del *Qhapaq Ñan* come Patrimonio dell'Umanità, di "eccezionale valore universale". Estesa su oltre 30.000 km di percorsi, con dislivelli incredibili, che raggiungono i 6.000 m di altitudine, questa rete fondamentale per l'Impero Inca ha certamente riutilizzato anche percorsi precedenti ma ha di fatto unificato, con una realizzazione e con uno sforzo ciclopico durati meno di quattro secoli, le infrastrutture di comunicazione in uso per lo più ancora oggi che consentivano di collegare oltre 5.000.000 kmq di territorio.

Sei stati dell'America Latina si sono uniti con un grande sforzo organizzativo e diplomatico costituendo tra il 2017 ed il 2018 diversi atelier (*workshops*) per studiare e definire l'impatto patrimoniale, la conservazione delle strutture in pietra, le linee guida del piano di salvaguardia e in generale per mettere a punto tutti i complessi aspetti organizzativi e gestionali di un "oggetto di tutela e valorizzazione" così vasto, articolato e diffuso. Ad oggi questo straordinario progetto resta senza paragoni e sempre più viene guardato come un modello su scala mondiale oltre ad evidenziare un profondo valore sul piano della cooperazione politica.

Solo per fare un confronto, la massima estensione dell'Impero Romano raggiunta nel II secolo d.C. è di circa 5.000.000 kmq, con una rete stradale di circa 100.000 km, ma realizzata in almeno 8 secoli. I dati sono quindi del tutto paragonabili ma non è confrontabile l'altimetria: anche per questo, mentre la rete romana era fondata sulla ruota e su carichi, anche consistenti, di carri tirati da cavalli o da bovini, quella incaica valorizzava al massimo l'intermodalità di carichi limitati, che potessero agevolmente passare da portatori umani alla soma di un lama o allo scafo di una piroga, con molti percorsi estremamente ripidi ed organizzati a gradini, per lo più tagliati nella roccia, fino a quote sorprendenti, mentre ponti su abissi vertiginosi erano realizzati e mantenuti con materiali flessibili ed il più possibile reperibili in loco, con livelli ingegneristici e tecnici non meno stupefacenti e duraturi delle realizzazioni romane in pietra.

Riproporre il *Qhapaq Ñan* al Museo delle Civiltà oggi significa dunque non solo cercare di superare il tradizionale approccio museale alle culture ed alle civiltà, talvolta troppo concentrato sugli oggetti, cercando di suggerire una visione più allargata e corrispondente alle dimensioni incredibili di certe manifestazioni culturali, ma soprattutto l'invito emozionante ad uno sguardo più consapevole alle comunità che oggi rappresentano non meramente gli eredi di questo straordinario patrimonio ma anche gli interpreti, i responsabili ed innovativi gestori della sua attualità e conservazione, proponendo una visita a distanza, inevitabilmente riassuntiva, nella convinzione che per molti potrà diventare lo spunto per programmare una visita reale più informata, approfondita, responsabile, empatica e rispettosa di questi straordinari territori che ancora tanto possono ispirarci.

Filippo M. Gambari †

Direttore del Museo delle Civiltà

L'**IILA - Organizzazione internazionale italo-latino americana** realizza un progetto innovativo per l'Italia, che rappresenta tutte le anime che in questa organizzazione convivono, ovvero quella culturale, socio-economica, tecnico scientifica e di cooperazione allo sviluppo.
Si tratta della mostra dedicata al **Qhapaq Ñan, il grande cammino delle Ande**, il sistema viario andino creato dagli Incas sulla base di infrastrutture preincaiche, le cui ramificazioni arrivano a toccare sei Paesi dell'America Latina: **Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Cile, Colombia, Ecuador e Perù**, per un totale di oltre 30.000 chilometri. Questo Cammino attraversa una delle aree geografiche più estreme al mondo, che va dai 6.000 metri delle vette delle Ande, passando per aridi deserti e foreste pluviali, fino a raggiungere le coste.
Ancora oggi il Cammino Inca, potente mezzo di comunicazione, è oggetto di studio nei più svariati ambiti (archeologico, ingegneristico, storico, antropologico e patrimoniale), visto che continua a compiere, come ha fatto per secoli, la sua funzione di connettore tra le comunità, favorendo scambi economici e culturali, proprio come le grandi vie consolari dell'Impero Romano.

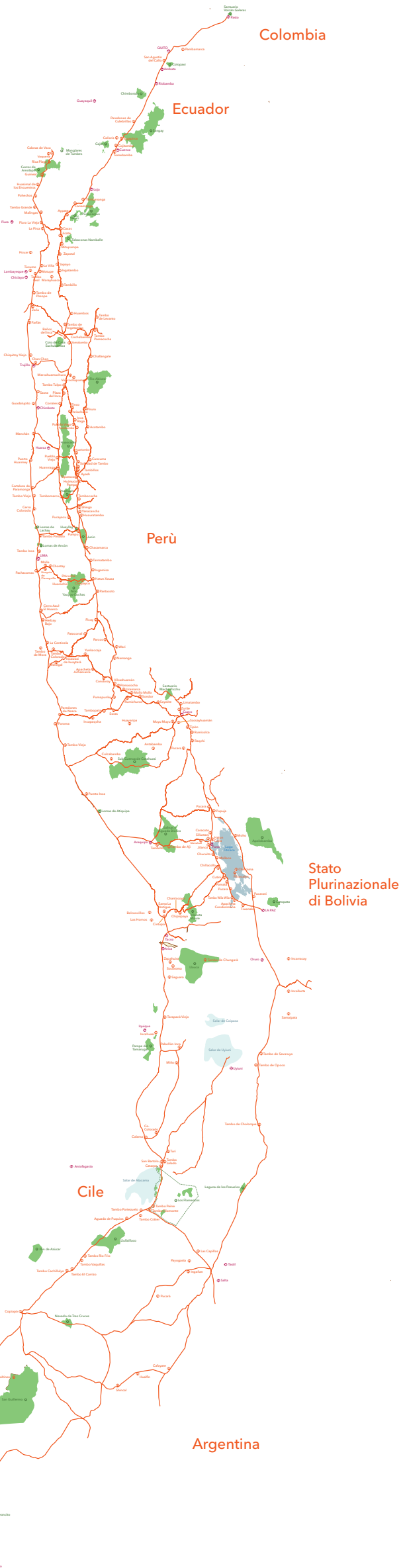
Il Qhapaq Ñan è stato dichiarato **Patrimonio Mondiale UNESCO nel 2014**, grazie a un complesso processo di cooperazione culturale tra i sei Paesi: in questo senso, è l'unico caso al mondo di costruzione di una narrazione collettiva e congiunta. Questo processo viene raccontato da **Nuria Sanz, coordinatrice del progetto di candidatura del Cammino a Patrimonio Mondiale**, esperta dell'argomento e principale promotrice del Qhapaq Ñan, mettendo in evidenza il lavoro collettivo portato avanti dalle sei Segreterie del Qhapaq Ñan e dall'UNESCO.

La mostra, con la **varietà di tematiche affrontate**, rappresenta un'occasione unica per conoscere sotto vari punti di vista il **territorio del Qhapaq Ñan**, tenendo presenti gli **Obiettivi di Sviluppo Sostenibile dell'Agenda 2030 delle Nazioni Unite**, che l'IILA, essendo anche Osservatore ONU, **porta avanti nel proprio lavoro**: promozione di una crescita sostenibile con enfasi sul turismo responsabile, salvaguardia delle comunità, del patrimonio immateriale e dei saperi ancestrali, stimolo all'innovazione, sviluppo della sicurezza alimentare e dell'agricoltura sostenibile, cooperazione tra i Paesi, archeologia, storia, artigianato, arte contemporanea, fotografia.
Tutto questo è "Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande".

A dimostrazione che il **Qhapaq Ñan** sia **un patrimonio vivo**, che coniuga passato, presente e ricchezza simbolica, l'**arte contemporanea** fa da contrappunto ai saperi ancestrali, mostrando come questi e la cosmovisione andina abbiano ispirato opere di artisti quali **Gracia Cutuli** (Argentina), **Joaquín Sánchez** (Stato Plurinazionale di Bolivia), **Cecilia Vicuña** (Cile), **Gabriel Vanegas** (Colombia), **Estefanía Peñafiel Loaiza** (Ecuador), **Mariano León** (Perù). **José de Nordenflycht**, storico e critico d'arte, esperto in patrimonio in relazione alla produzione contemporanea, è il curatore di questa sezione della mostra. Uno sguardo ugualmente contemporaneo, ma dal punto di vista della fotografia documentale, lo possiamo trovare nella cronaca visiva del fotografo cileno **Claudio Pérez**, che dà il suo contributo alla mostra con una serie di ritratti dei volti del Qhapaq Ñan.

Per la realizzazione di questo progetto, l'IILA si avvale della collaborazione dei **sei Paesi coinvolti, attraverso le rispettive Ambasciate e le Segreterie Tecniche del Qhapaq Ñan; del MuCiv - Museo delle Civiltà**, che ospita la mostra e presenta una selezione del proprio patrimonio archeologico originario dei luoghi del Qhapaq Ñan; di **AICS - Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo**, che lavora nei territori del Cammino per la salvaguardia, messa in valore e documentazione del patrimonio materiale e immateriale; di **CIDAP - Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares**, che mostra come l'artigianato contemporaneo rappresenti un'eredità viva della cultura latinoamericana; di **ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property**, che grazie alle immagini scattate da Alva Balderrama ci restituisce le suggestioni del Qhapaq Ñan degli anni '70 - '80; dei promotori e realizzatori del progetto **INCAmmino**, per lo sviluppo economico delle comunità rurali; del **CNR – Consiglio Nazionale delle ricerche**, che con la mostra "Machu Picchu oltre il visibile", realizzata in collaborazione con l'**Università di Varsavia**, illustra come la tecnologia più avanzata in ambito geofisico sia stata applicata all'archeologia.
Il Qhapaq Ñan è uno splendido modello di integrazione, da valorizzare e riproporre in chiave contemporanea, in un momento in cui l'aggregazione è fondamentale **per affrontare le sfide globali**, ancora più ardue in tempi di pandemia. Il Qhapaq Ñan, con la sua conformazione e le buone pratiche di cooperazione internazionale che lo hanno portato ad essere Patrimonio Mondiale, ci ricorda che la **creazione di reti**, al di là dei confini nazionali, **è sinonimo di crescita sociale e culturale**.

Antonella Cavallari
Segretario Generale IILA



Qhapaq Ñan, Sistema Viario Andino

Nuria Sanz
Coordinatrice del Progetto di candidatura del Qhapaq Ñan,
Centro del Patrimonio Mondiale, UNESCO, Parigi.

Un progetto pionieristico per la teoria e la pratica della cooperazione multilaterale in materia di Patrimonio Culturale

In sintesi

Il *Qhapaq Ñan*, Sistema Viario Andino, è una delle infrastrutture di comunicazione più complesse e meglio conservate del mondo; rappresenta una delle conquiste più straordinarie -in termini di viabilità e collegamenti- nella storia dell'umanità, in un ambiente geografico estremo ed eterogeneo e in un contesto di culture che hanno saputo creare e mantenere, per secoli, un tracciato sicuro ed efficiente. Il cammino delle Ande meraviglia il mondo occidentale fin dal XVI secolo, non solo per la sua maestosità, ma anche per la sua percorribilità ed efficienza, ineguagliate da qualsiasi altro sistema fino ad allora noto agli antichi imperi.

L'aspetto più rilevante di questa rete viaria è rappresentato dalle tecniche di costruzione utilizzate per potersi spostare lungo una delle catene montuose più complesse del pianeta: le Ande. La rete rappresenta la sintesi dello sviluppo culturale in Sud America nel corso di più di tre millenni di storia. Il *Qhapaq Ñan* è stato, fin dal Rinascimento, oggetto dell'ammirazione di molti cronisti, esploratori e viaggiatori che hanno percorso questa grande opera di ingegneria e tecnologia stradale dell'America Andina.

Il *Qhapaq Ñan* è la testimonianza di tecnologie adattive molto sofisticate, che hanno saputo intessere una strategia geopolitica di integrazione, in un territorio eterogeneo e di ampia scala (cinque milioni di chilometri quadrati), rendendo possibile una continuità ecologica ed economica, nonché un'interazione socio-culturale, che durano ancora oggi. Ha elaborato le conoscenze delle società e delle epoche precedenti integrandole in un corpus innovativo, sviluppato e concretizzato a partire da Cusco, capitale del *Tawantinsuyu*, ombelico del mondo e centro verso cui converge e da cui si dirama questa rete stradale. Il *Qhapaq Ñan* non è un patrimonio del XV secolo, tuttavia il suo sviluppo a livello continentale è il prodotto di un progetto politico degli Incas di Cusco.

La rete stradale è costituita da una prodigiosa architettura destinata ai collegamenti e ai rifornimenti. Sono state documentate centinaia di tipologie di pavimentazioni, muri, gradini, fossati, canali, scarichi, ecc., adattati in base alle diverse regioni, ai diversi climi e alle diverse altitudini. I siti archeologici collegati riflettono inoltre la complementarità di questa magnifica infrastruttura: centri amministrativi e politici, centri di ridistribuzione, città, siti difensivi e cerimoniali, fortezze militari, luoghi di rifornimento e siti di arte rupestre, tutti connessi alla rete stradale.

Attualmente le comunità andine, eredi di tradizioni millenarie, utilizzano ancora le strade del *Qhapaq Ñan*, rispettando e conservando modelli d'uso, valori e principi che sono tipicamente andini. Il *Qhapaq Ñan* è l'espressione di un paradigma di rispetto e reciprocità nei confronti della natura che ha contribuito alla creazione di un paesaggio antropizzato unico al mondo. Un'eredità ancora oggi rilevante per le civiltà contemporanee, sia dal punto di vista simbolico che funzionale. Appoggiandosi sulla tradizione orale e sulla partecipazione comunitaria, questo progetto contribuisce a garantire la continuità di tale lascito, stabilendo un legame tra il patrimonio ancestrale, materiale e immateriale, e le sue manifestazioni contemporanee.

Il Centro per il Patrimonio Mondiale dell'UNESCO ha coordinato il progetto di candidatura del *Qhapaq Ñan* alla Lista del Patrimonio Mondiale e ha seguito i sei Paesi: Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Cile, Colombia, Ecuador e Perù in un programma senza precedenti nella storia della Convenzione sul Patrimonio dell'Umanità del 1972: la preparazione della candidatura seriale transnazionale dell'itinerario culturale Sistema Viario Andino. Dal 2014 il sistema stradale fa parte delle liste dell'UNESCO, che continua a seguire gli sforzi degli stati coinvolti.

Questo progetto ha richiesto la partecipazione tecnica di centinaia di esperti che hanno collaborato alla catalogazione dei componenti archeologici, ambientali ed etnografici di un tale straordinario acervo culturale, per poter giungere a un'interpretazione comune della storia condivisa. La firma degli accordi tecnici e politici tra i Paesi ha dato origine a forme di cooperazione a vantaggio di tutti gli stati firmatari della Convenzione sul Patrimonio dell'Umanità, in termini di conservazione, di tutela giuridica transnazionale e di gestione internazionale dei beni. Il complesso lavoro di diplomazia culturale è pari all'immensità e all'eccezionale valore universale di tali beni.

La procedura di nomina nella Lista dei Patrimoni dell'Umanità è stato solo l'inizio di un'avventura condivisa: i Paesi coinvolti in questo iter stanno ora intraprendendo un'impresa di ampio respiro e, nel farlo, stanno creando un riferimento per tutte le nazioni del mondo.

Il bene *Qhapaq Ñan* come fenomeno culturale

Il *Qhapaq Ñan*, il Grande Cammino delle Ande, è stato l'asse centrale del progetto politico-economico dell'Impero Inca. Questo Grande Cammino, della lunghezza stimata di 6.000 chilometri, fungeva da collegamento per un'articolata rete di percorsi e infrastrutture costruiti nel corso di più di 2.000 anni di culture andine preincaiche. Tutta questa rete viaria, lunga oltre 23.000 chilometri, metteva in comunicazione vari centri produttivi, amministrativi e cerimoniali.

Il Cammino, il Grande Cammino, da alcuni chiamato anche Cammino Reale, è quello che percorre le alte vette delle montagne andine, il cui tratto maggiormente identificabile unisce Quito a Mendoza. A questa direttrice principale che si inerpica sulle cime più alte se ne aggiunge una seconda, con percorsi che estendono il proprio tracciato da Nord a Sud lungo la costa del Pacifico. Tra queste due, come corridoi trasversali, si diramano altrettanti sentieri che collegano alla costa, all'Amazzonia e alla Puna. La rete viaria inca collegava i centri del potere alle valli delle *yunga*, ai deserti e alle selve nei più remoti recessi dell'Impero, intessendo tutti i tipi di relazione entro il territorio.

La Cordigliera non consentiva tracciati a raggiera, perciò l'itinerario seguiva necessariamente un andamento longitudinale, secondo una gerarchia elementare basata su snodi e diramazioni che si riducono in dimensioni e consistenza via via che si allontanano dagli assi principali. La sua costruzione rispondeva a interessi commerciali, politici, amministrativi, strategici e militari: cavalcando sulle cime e lungo i fianchi della Cordigliera andina, era possibile recapitare le missive dell'Impero anche nei luoghi più remoti. Questa rete di cammini ha consentito l'espansione e l'organizzazione dell'Impero Inca. In precedenza, le culture Wari e Chimú avevano già saputo associare gruppi etnici, santuari e *huaca* in ambiti di tipo regionale. L'Impero Inca aveva sviluppato la propria rete a livello continentale e i cammini rappresentano alla perfezione lo spirito organizzativo e di pianificazione della forza lavoro disponibile: sono stati lo strumento fondamentale per unire l'Impero, tanto fisicamente quanto dal punto di vista corporativo.

Si tratta di un grande complesso di valore universale, di un grande sito transnazionale. Le riunioni del Comitato scientifico per la procedura di nomina sono servite per precisare il significato culturale e il valore di unità del complesso, in modo da valutare le modalità di iscrizione nella Lista dei Patrimoni Mondiali dell'UNESCO, mediante diverse formule di cooperazione tecnica e politica.

Il Grande Cammino delle Ande è per definizione la manifestazione di un eroismo silenzioso, di tecnologie elementari e sapienti, che attraversano verticalmente differenze ecologiche ed economiche, collegando culture indissolubilmente legate a una delle geografie più estreme del pianeta.

Nel caso dei cammini, l'abilità costruttiva va al di là delle necessità funzionali di una rete di comunicazione. L'enorme varietà tipologica di scale, di tecniche, di finiture e disposizioni, di delimitazioni, di gestione idraulica, di materiali, ci parla, ancora una volta, di abilità costruttive tecnicamente impeccabili. La minuzia con cui vengono mitigati i dislivelli, il tutto effettuato con le sole forze umane, senza poter contare su animali da tiro o sulla ruota e utilizzando soltanto semplici strumenti in pietra e legno o metallo, sintetizza con efficacia una grande avventura imperiale, che ha raggiunto il successo nell'arco di poche generazioni. La competenza con cui le strade sono state progettate e la precisione con cui sono state costruite venivano integrate da precisi programmi di manutenzione e rifacimento permanenti.

Gli Incas di Cusco, in meno di un secolo, hanno conferito un carattere unitario a un'infrastruttura così particolare, dotandola di coerenza funzionale e implementando nuclei complementari dedicati al commercio, allo scambio, alla produzione e al culto, adattando i settori produttivi in base alla topografia e al clima, in ciascuno dei diversi ecosistemi che si incontrano lungo il Cammino.

Ma il *Qhapaq Ñan* è stato anche un mezzo di comunicazione che ha permesso la diffusione e la maturazione delle culture regionali e l'appropriazione di valori culturali comuni, grazie all'espansione di lingue come il quechua e l'aymara e, con esse, delle rispettive culture e cosmovisioni. Il Cammino esprime inoltre il rapporto armonioso di queste popolazioni con la complessa natura delle Ande e il loro adattamento alla stessa. Oggi, gli ambienti culturali del *Qhapaq Ñan* delineano un contesto eccezionale in cui le culture andine viventi continuano a essere portatrici di un messaggio universale: la capacità umana di trasformare una delle geografie più difficili del continente americano in un ambiente in cui vivere.

Già al primo sguardo, il mondo andino appare come un territorio sapientemente addomesticato mediante forme di organizzazione sociale ed economica che si tramandano da molte generazioni. La prima visione del mondo andino nel nostro immaginario ci rimanda a paesaggi privi di presenza umana, come se si trattasse di un mondo in cui è raro spostarsi e dove la diversità si traduce evidentemente nella grande normalità. A fronte delle magnifiche costruzioni incaiche, il sistema insediativo ci parla oggi di una presenza prudente, di una volontà di resistenza e di pratiche culturali e produttive di lotta quotidiana nei confronti di una natura sacralizzata e ostile.

Il sistema insediativo testimonia l'eroica avventura delle generazioni che si sono succedute. Questa impresa è un processo senza fine che inizia a cercare nuovi modi per inventare il futuro, con l'energia dell'impresa fondante e la temperanza di chi è consapevole delle difficoltà. La geografia andina è una geografia frammentata. L'ingegnosità con cui l'ambiente naturale è stato antropizzato, dai sistemi di coltivazione a quelli cultuali, mostra come decine di generazioni abbiano via via modellato la fisionomia delle Ande attraverso molti secoli di tecnologie e di cambiamenti sociali e politici. Il suo territorio mantiene ancora oggi legami profondi, radicati in tradizioni che contano almeno mezzo millennio e che richiedono nuove forme di cooperazione culturale in termini di sviluppo.

La procedura di candidatura prevedeva le seguenti fasi:
1. Definire concettualmente il *Qhapaq Ñan* come un patrimonio di valore universale, sulla base dei dati archeologici, storici, paesaggistici, antropologici, etnografici e di altri dati significativi in funzione della definizione della sua unicità.
2. Presentare, discutere e concordare, nell'ambito dei criteri stabiliti dalla Convenzione sul Patrimonio Mondiale, le possibili modalità di iscrizione del *Qhapaq Ñan* alla Lista del Patrimonio Mondiale e individuare i meccanismi operativi che avrebbero permesso di far avanzare la pratica.
3. Definire i criteri e le metodologie che identificassero un minimo comune denominatore rispetto ai criteri di gestione di siti, reperti, aree, comunità, paesaggi e cosmovisioni legati al *Qhapaq Ñan* in quanto patrimonio di valore universale.

Era pertanto necessario:
1. Raccogliere e sistematizzare tutte le ricerche e gli studi effettuati sull'argomento da ciascuno dei Paesi interessati e, nel contempo, favorire lo scambio scientifico tra specialisti di settori distinti.
2. Identificare i rischi e le difficoltà nella procedura di candidatura come pratiche di diplomazia culturale multilaterale.
3. Istituire un gruppo di lavoro responsabile per il coordinamento internazionale del progetto e selezionare i coordinatori nazionali per ogni settore.
4. Definire le forme di collaborazione interistituzionale con altri organismi internazionali esperti in materia.
5. Delineare un progetto preliminare per un sito web con spazio internet/intranet che facilitasse la gestione delle informazioni allo scopo di elaborare il dossier di candidatura che prevedeva il contributo di più di 400 specialisti.

Definizione del bene-patrimonio *Qhapaq Ñan*

Tra le informazioni raccolte, gli specialisti hanno sostanzialmente identificato il *Qhapaq Ñan* con il territorio del *Tawantinsuyu* e i quattro quadranti dell'Impero Inca; il Cammino definisce il territorio incaico. Il *Tawantinsuyu* o Impero Incaico, si divideva in quattro quadranti. Il settore di nordest o *Chinchasuyu* includeva la maggior parte del Perù centrale e settentrionale, l'Ecuador e il Sud della Colombia. Il quarto o provincia di sudovest era il *Kuntisuyu*, che copriva la costa del Perù centrale. Alle pendici della selva orientale, si estendeva l'*Antisuyu* fino a nordest e sudest. La provincia più grande, il *Kollasuyu*, a sud, includeva il bacino del lago Titicaca, la maggior parte dello Stato Plurinazionale di Bolivia, gli altipiani dell'Argentina fino alla provincia di Mendoza, e la metà settentrionale del Cile. I Cammini andini intessevano una trama che rendeva possibile l'esistenza di un Impero.
Durante l'Impero del *Tawantinsuyu*, il *Qhapaq Ñan* attraversava il territorio, unendo i vari popoli, regioni ed ecosistemi delle Ande e rappresentando la via di comunicazione o "corridoio", riflesso della complessa, efficace e integrata organizzazione dello Stato. Il sistema viario incaico, con i suoi cammini costieri, di alta montagna e un'estesa rete di cammini secondari e trasversali, univa tutte le terre rendendone possibile l'amministrazione e la comunicazione tra ogni popolo dell'Impero. I diversi itinerari ci danno un'idea dell'articolata combinazione degli spazi e delle risorse complementari nonché dei diversi insediamenti associati e delle attività e infrastrutture sviluppate: ponti, villaggi, fortificazioni, edifici per rifornimenti, depositi, piramidi *ushnu*, luoghi dedicati all'estrazione mineraria o allo sviluppo agricolo intensivo, ecc.
Il *Qhapaq Ñan* viene definito come il corridoio dell'Impero, il Grande Cammino Principale della Sierra, servito da percorsi secondari o trasversali. Fin dall'inizio è stato presentato come una risorsa lineare, che integra nel suo percorso paesaggi e valori storici, sociali, scientifici, economici e relativi alle cosmovisioni ad essi associati. È stato definito come un corridoio che collega spazi culturali di complementarietà economica, in relazione alle varie regioni climatiche. Si è tenuto conto della necessità di reperire tutte le prove possibili, senza fermarsi a ciò che è visibile o recuperabile mediante la metodologia archeologica. I Paesi partecipanti sono concordi nell'affermare che il Grande Cammino Andino è un riferimento unico per una lettura plurale della storia dell'America andina, che riveste un significato storico-antropologico e fornisce un'eccezionale opportunità di integrazione di valori culturali condivisi.
La notevole ampiezza di questa rete di interrelazioni e il suo percorso attraverso valli profonde, alte catene montuose, montagne innevate, paludi, zone rocciose e fiumi torrentizi costituisce una risorsa culturale che permette di incorporare la valorizzazione della biodiversità lungo tutto il suo percorso. Il concetto di risorsa lineare -il cammino-, integrato con quelli di paesaggio -il cammino e gli ambienti che lo circondano- costituiscono elementi teorico-metodologici che sono serviti a identificare, proteggere e gestire questo patrimonio correlato. Sono stati individuati dei nuclei, che sono stati definiti come quelle aree che integravano o contenevano unità naturali e culturali portatrici dei valori essenziali del bene in questione e che possedevano un alto valore per il rinnovamento delle relazioni e dei processi che sostengono la biodiversità e la diversità culturale degli ecosistemi. I nuclei e i corridoi andavano allora a costituire una matrice, di grande estensione geografica, che rappresenta lo spazio globale dell'Impero, epicentro anche dell'immensa varietà naturale, linguistica e genetica fino al giorno d'oggi.

I cammini interconnettono molteplici valori storici grazie sia all'ampiezza che alla qualità della rete, rappresentativa del più complesso ed esteso sistema culturale sudamericano pre-ispanico, legato anche alla storia della conquista spagnola, allo sviluppo di quest'ultima nella sua organizzazione dello spazio andino americano e alla vita delle società odierne. Una volta completata la procedura di candidatura, la visione condivisa dai Paesi partecipanti non era una visione storiografica del bene; oggi il *Qhapaq Ñan* è considerato come un catalizzatore dello sviluppo sociale ed economico delle società coinvolte, oggi e in futuro. Il Cammino costituisce un elemento critico della realtà degli stati sudamericani della Cordigliera, che, mediante la risorsa rappresentata da questo patrimonio, possono riconoscere e riconoscersi nell'identità di un passato comune sul quale è possibile pianificare e costruire i rapporti attuali in direzione di una crescita associativa, proiettata verso il futuro. Grazie alle comunità locali e/o indigene, il Cammino è oggi un'arteria vitale e continua a funzionare come strumento di scambi culturali ed economici. Le comunità collegate al Cammino sono di carattere urbano, rurale (costa, montagna, foresta) e talvolta sono risultato dell'evoluzione da rurale a urbano, in processi che innescano sradicamenti e/o nuovi modi di stabilire identità di gruppo.
La maggior parte delle comunità del *Qhapaq Ñan* vive in povertà, subendo le conseguenze del proprio isolamento economico e sociale. In generale, non sono consapevoli delle potenzialità della ricchezza culturale che li circonda nell'ottica di un miglioramento della loro qualità di vita, in un momento in cui la pratica della conservazione del patrimonio immateriale si trova ancora agli inizi, così come le pratiche museografiche comunitarie correlate. Più di 30.000 comunità andine continuano a percorrere il Cammino, e il Cammino continua a sostenere i loro rapporti. Il binomio non si è ancora convertito in realtà: la generazione dello sviluppo e del recupero del patrimonio a beneficio delle comunità del *Qhapaq Ñan*. Il progetto ha ripartito tra 6 Paesi le sfide dei programmi di sviluppo indigeno di casi come quello di Maras in Perù, o il caso della cooperativa alberghiera a Tomarapi, nel *Parque Nacional Sajama* (Bolivia) o nel caso delle comunità del Loa in Cile.

Come suddividere l'universo *Qhapaq Ñan* in unità di intervento per la protezione e conservazione. Come sistematizzare la diversità.

I Paesi coinvolti hanno proposto varie categorie di analisi per i diversi tratti del Cammino, la loro progettazione, i materiali e le risorse culturali e naturali associate.
Abbiamo cercato di raggruppare i criteri.

Quanto ai cammini e alla loro localizzazione geografica:
- Cammino Principale della Sierra
- Cammini trasversali verso la costa
- Cammino costiero
- Cammini che si inoltrano in Amazzonia

In base al loro progetto costruttivo:
- Cammini principali (pavimentazione e parapetti)
- Cammini secondari (ciottoli, sabbia)
- Sentieri dei *chasqui*

In base alle caratteristiche strutturali/al tracciato:
- Libero
- Libero e delimitato
- Chiuso da pareti
- Lastricato
- Selciato
- Gradinato
- Rampe
- Terrazzamenti
- Collegati: Tunnel e Ponti
- Modifiche coloniali, modifiche repubblicane, ecc.

Quanto alle tipologie di insediamenti collegati (architettura domestica, edifici amministrativi, siti cerimoniali, aree minerarie):
- *Tambo*
- *Pukara*
- Piattaforme cerimoniali (*Ushnu*)
- Terrazze di coltivazioni associate
- Centri Amministrativi/*Kallanca*
- Santuari ad alta quota
- Stabilimenti minerari
- Architettura militare difensiva
- Mulini
- Cappelle coloniali
- *Apacheta*

In base alle unità del Patrimonio Naturale associato, i cammini sono associati a centinaia di:
- Parchi Nazionali
- Riserve Nazionali
- Monumenti Nazionali
- Aree faunistiche protette
- Siti naturali sacri

Tessere i nodi di un'eredità differente: *Qhapaq Ñan* come Itinerario Culturale

Il *Qhapaq Ñan*, in quanto percorso culturale, si caratterizza per una dinamica e una funzionalità specifiche lungo la storia, come scenario di movimenti di persone, culture, beni, idee, conoscenze, credenze e valori nel corso di significativi periodi di tempo che sono stati teatro di fertili innesti di culture, con riflessi sul patrimonio sia culturale che naturale fino ad oggi. La natura dei reperti e delle risorse del Cammino è molto varia, così come sono multidisciplinari le squadre che lavorano in ciascuno dei Paesi. L'obiettivo è quello di portare avanti il progetto con un approccio plurale nei confronti della storia e delle culture sviluppate nel segno del Cammino. Quando si perde la traccia archeologica del Cammino, questa viene rinvenuta mediante i toponimi, le lingue viventi parlate, le tradizioni, i mercati, i tessuti, i prodotti agricoli, e tutte le ulteriori categorie che

compongono il patrimonio immateriale e documentario.
Una trentina di università nei diversi Paesi coinvolti, oltre a circa venti ONG, hanno lavorato attivamente alla definizione e alla valorizzazione del Cammino. Istituti di statistica e Agenzie di Cooperazione Internazionale stanno lavorando a iniziative che contribuiranno allo sviluppo di progetti di conservazione e valorizzazione del Cammino e dei suoi paesaggi. Lo sforzo di sintetizzare una visione collettiva del *Qhapaq Ñan* come fenomeno culturale ha offerto un'occasione privilegiata per rileggere una storia comune. Nei libri di testo scolastici degli stati coinvolti non esisteva una lettura condivisa. Il progetto si è trasformato in una arena accademica di discussione, i cui risultati hanno fornito contenuti per una lettura comune della storia a vantaggio del pubblico di età scolare.

Combinare visioni accademiche

Abbiamo avviato il progetto di concettualizzazione del valore universale del bene *Qhapaq Ñan* grazie al supporto costante del comitato scientifico. Guillermo Lumbreras, Vicki Castro, Myriam Tarragó, Maria Rostorowski, Tom Zuidema, Gary Urton, Craig Morris, Lautaro Núñez, Catherine Julien e Jorge Flores Ochoa, insieme ad altre riconosciute autorità, hanno discusso ed elaborato una visione condivisa del significato storico e contemporaneo del Sistema Viario Andino.

Secondo l'approccio del professor Lumbreras:
Quando gli spagnoli arrivarono in Perù nel 1532, si addentrarono in un territorio politico unificato che si estendeva per più di 6.000 km quadrati di superficie, noto nel mondo andino come *Tawantinsuyu* e che collegava tutti i diversi progetti stradali sviluppati, a carattere locale o regionale, dagli abitanti di quel territorio a partire dal IX secolo circa. Il sistema stradale andino permetteva di espandere gli obiettivi dell'Impero a livello continentale, oltre che in modo rapido e sicuro lungo tutto il margine occidentale del Sudamerica. La rete stradale, *Qhapaq Ñan*, fu concepita per garantire un'efficiente gestione statale in questo immenso territorio, amministrando il lavoro e la produzione. La rete dei sentieri agiva come elemento aggregante di un progetto politico di portata sovranazionale, che servì per costruire una base strutturale di notevole capacità organizzativa. Secondo il professor Lumbreras, il grande progetto stradale fu concepito e realizzato come un'unità e ancora oggi rappresenta il più grande monumento del continente americano. Ha sempre sostenuto che si trattava di una soluzione pedonale, in cui il trasporto delle merci avveniva mediante le carovane di lama. Il declino dello Stato Inca a partire dal secolo XVI non ha comportato il disuso dei cammini. I sistemi di comunicazione dal periodo coloniale al XX secolo hanno interessato una parte dell'insieme, in particolare i rami più prossimi alla costa, ma le vie di comunicazione non hanno perso la loro funzione originaria. Al contrario, in ciascuna delle tappe storiche non si trovarono sistemi o tracciati migliori e si continuò ad utilizzare quella rete; di fatto, gran parte della via Panamericana segue i percorsi dei sentieri abitualmente utilizzati dagli Incas. Le civiltà di Tiwanaco, Wari, o la cultura Chanca avevano costituito società di carattere urbano che crearono forme regionali o locali di dominio, su base agraria, integrate da un'economia marina molto ampia e da una solida componente legata all'allevamento del bestiame, dal VII al XII secolo.
L'estensione di questi domini richiedeva un sistema stradale circoscritto all'ambito della gestione dei centri cerimoniali, che per lo più servivano una o due valli limitrofe, e non si estendevano oltre l'area circostante.
Tuttavia, con il nono Inca ebbe inizio la grande espansione imperiale. Pachakuti deve aver iniziato a regnare nei primi decenni del XV secolo (intorno al 1430), dato che dopo di lui vennero Tupaq Yupanki e Wayna Qhapaq, i tre governanti che coprono i 100 anni precedenti all'arrivo degli spagnoli. Fino al regno di Pachakuteq, Cusco era una sorta di signoria regionale, il cui potere non si estendeva oltre le valli di Urubamba e Vilcanota, vale a dire l'attuale provincia di Cusco.

Il sistema stradale favoriva:
- L'unità delle credenze: ciascuna etnia conserva i propri *mallqui*, o antenati mummificati.
- L'unità di lingua o dialetto, una lingua ufficiale "lingua dell'inga".
- L'unità degli abbigliamenti e dei relativi codici.
- L'unità socio-politica basata sul controllo delle macro-etnie. Gli Incas si interfacciarono con le massime autorità delle macro-etnie annesse, allo scopo di ottenere forza lavoro e terre senza abolirne gli usi e i costumi. Ciascuna macro-etnia era inoltre composta da diversi *curacazcos* o unità politiche. Il tutto entro un territorio colossale, che veniva governato spostandosi a piedi.

Si trattava di uno Stato capace di garantire la pace, in cambio di sottomissione e assoggettamento ai tributi. Vennero istituite pratiche come quelle dei *mitmaq* (*mitima*), o come il sistema di contabilità e documentazione rappresentato da quello che conosciamo con il nome di *Khipus*, un sistema che esisteva già nel periodo Wari ed è rimasto in vigore ai tempi del *Tawantinsuyu*.
I *mitmaqcuna*, *aqllacuna*, *yanacuna* e *mit'ayuqcuna* erano gli addetti a svolgere i compiti specifici della produzione statale. Il loro lavoro copriva tutto lo spazio produttivo che andava al di là delle pure esigenze del *kawsay* ("il necessario per vivere"), ovvero la produzione e le economie di sussistenza familiare. Da Cusco si raggiungevano altri nuclei urbani, che funzionavano come centri amministrativi provinciali.
Ebbe così origine il *Tawantinsuyu*, che in breve incorporò sotto la propria egida "le quattro parti del mondo", pacificando quelle terre e dando il via a un nuovo progetto di coesistenza tra le popolazioni che -se il calcolo è corretto- in appena un secolo (dal 1430 al 1532) riuscì a ottenere l'unità delle diverse nazionalità incorporate entro l'Impero, la moltiplicazione delle risorse e l'integrazione delle conquiste economiche e sociali di un territorio che si estendeva per 5.000 km.
Si trattava di un sistema di comunicazione molto complesso e sofisticato, realizzato come parte del progetto politico di tre soli governanti. Si tratta di un secolo singolare nella storia andina.
L'esame degli immensi terrazzamenti che furono costruiti a scopo agricolo in quegli anni lungo centinaia di chilometri di pendii deserti della cordigliera occidentale (*andenes*) sono indicativi di una politica agricola di tipo intensivo basata sull'ampiamento delle terre coltivabili mediante la creazione di infrastrutture che non intaccavano spazi già precedentemente utilizzati. Grazie alla *Mit'a*, la divisione del lavoro regolamentata e standardizzata, i cammini venivano costruiti, riparati e adeguati.
L'organizzazione sociale originaria da cui derivava lo Stato Inca era quella delle tribù che, nella sua forma più complessa e avanzata assumeva l'aspetto dei cosiddetti *ayllu*; la base sociale inca di tipo tribale andava ad affluire in una struttura urbana che poggiava sulla formazione di una casta dagli usi e costumi urbani e che, tuttavia, non abbandonava i propri vincoli rurali mediante la propria comunità di casta, detta *panaca*.
Sulle Ande, il rapporto tra l'aspetto rurale e quello urbano incide sulla capacità di sopravvivenza. Per poter raggiungere questo livello di efficienza, la politica incaica non prevedeva una distribuzione delle terre che non tenesse conto della loro produttività, al contrario: il processo distributivo dei terreni avveniva sulla base di un'attenta valutazione del loro potenziale produttivo. Tale valutazione determinava, quasi sempre, l'ampliamento dell'area produttiva al fine di ottenere un efficiente programma di coltura intensiva, con produzione di riserve. Indubbiamente, l'intensificazione agricola influiva sui rapporti: i membri della comunità fornivano il proprio lavoro in cambio dei beni e dei servizi a cui provvedeva lo Stato.
La ridistribuzione promuoveva una percezione di giustizia sociale e legittimava lo Stato nei suoi ruoli amministrativi e coercitivi nei confronti dei *comuneros*, ovvero la popolazione produttiva.
Pertanto, entro l'Impero circolavano molti dèi, molte lingue e una moltitudine di costumi, ma tutti inglobati sotto un unico regime e un'unica gerarchia. Un filo conduttore univa tutte queste diversità: il *Qhapaq Ñan*, e grazie ad esso o ai servizi che offriva, circolavano le lingue locali insieme a una "lingua generale" e gli dèi locali insieme a *Inti*, il dio sole con la luna e tutta la sua coorte di stelle. Gli Incas hanno coordinato l'integrazione tra le diversità, portando avanti un progetto di armonizzazione di molte macro-etnie.
La rete stradale che gli Incas hanno recuperato e ampliato nel loro progetto di integrazione andina nel XV secolo (servendosi di tutte le conquiste precedenti e aggiungendo quanto necessario per la realizzazione del loro progetto politico imperiale), ha avuto il merito di consolidare l'unione dei popoli della Cordigliera andina lungo un asse nord-sud e, nel contempo, di permettere l'inserimento, entro questo asse centrale, dei popoli dei versanti orientali e occidentali dei Paesi andini. Nel corso dei secoli, la storia ha smembrato alcune sezioni. Il progetto di candidatura può perciò essere inteso come un progetto di recupero di tali sezioni e dei loro percorsi.
Questo progetto ha incrementato in modo significativo le informazioni archeologiche sulla rete stradale, tanto che i 20.700 km del cammino identificati da Leon Strube, e successivamente cresciuti a 23.189 grazie agli studi di Hyslop, sono aumentati di anno in anno nel corso del processo di candidatura e nomina del bene nelle liste del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO.
Il contributo di Tom Zuidema ci ha aiutato a concettualizzare gli usi rituali del cammino rispetto ai vari riti del calendario.

Tempio di Kalasasaya, Tiwanaku, Stato Plurinazionale di Bolivia.

Percorrere il cammino poteva significare partecipare a un rito iniziatico, a una processione o a un pellegrinaggio, a un'offerta o a un sacrificio. Il tragitto poteva essere effettuato lungo un cammino già esistente oppure lungo un sentiero non ancora tracciato. Zuidema era convinto che l'uso rituale dei cammini sulle Ande avesse un'origine molto antica. Senza dubbio, le informazioni più complete provengono dalla regione di Cusco, l'antica capitale inca, ma alcuni percorsi rituali si estendevano lungo il tratto che va da Cusco al Lago Titicaca.
Ci deliziava con le spiegazioni in merito alle 41 direzioni, *ceques*, che si diramavano a partire dal tempio del Sole. Grazie alle sue scrupolose statistiche abbiamo potuto apprezzare il livello di complessità simbolica del paesaggio e la bassa probabilità di trovare prove archeologiche che possano contrastare quanto riportato dalle fonti.
Ian Farrington ci ha fatto familiarizzare con la domesticazione incaica del paesaggio andino.
Le strade del Cammino uniscono produzione economica e interazione sociale, fondendo indissolubilmente il sacro e il profano. La venerazione dei paesaggi naturali, delle montagne, dei fiumi, delle cascate, la visibilità diurna e quella notturna e l'installazione di edifici funzionali in siti rituali facevano parte del programma politico. Ci ha illustrato nel dettaglio la ritualizzazione e la sacralizzazione degli spazi pubblici di Cusco e la capacità territoriale dell'Impero di riprodurre altre Cusco, come è accaduto nel caso di Vilkaswaman, El Shincal, Samaipata, la Valle de Maipo o nel caso di Tumibamba, in diversi ambienti andini.
María Rostorowski ha sottolineato l'importanza della diffusione e dell'uso di una lingua franca, la *lingua dell'Inga*, come strumento per ottenere l'integrazione. Ha dimostrato e quantificato i tratti percorsi dai *chasqui* nei loro spostamenti lungo il cammino principale e quelli corrispondenti ai tratti tra Cusco e la costa realizzati dai *ñanguincha*, o messaggeri costieri.
Da parte sua, Myriam N. Tarragó ha evidenziato l'importanza del Grande Cammino Andino nello stimolare e favorire il collegamento tra popoli e luoghi remoti, fino ad allora periferici rispetto al nucleo di sviluppo della civiltà andina, facendoci riflettere sulle modalità di tale integrazione entro il grande stato, sia mediante la circolazione delle produzioni materiali e delle risorse, sia per mezzo dei beni simbolici e immateriali.
Catherine Julien ha spiegato come il grande cammino andino abbia facilitato gli spostamenti di eserciti e ambasciate dalla metropoli cusqueña e strutturato la divisione territoriale dell'Impero Incaico. Secondo i suoi studi archeologici ed etno-storici, i percorsi lungo il Cammino orientavano il corpo entro lo spazio. Juan de Betanzos, nella sua *Historia de los Incas*, del 1551, sosteneva che, quando si parte da Tiwanaco volgendo le spalle al punto in cui sorge il sole e si guarda Cusco, lo spazio si divide in due metà: una a destra e una a sinistra. L'asse di divisione tra le due è il Cammino Incaico. Catherine aggiunge: guardando verso il sole che tramonta, al solstizio di giugno, si vede un punto che gli Incas segnavano all'orizzonte da Cusco. Questo punto è citato in un elenco di siti sacri nei dintorni di Cusco, ma gli archeologi non sono ancora riusciti a trovare i resti dei pilastri che delimitavano il tramonto del sole. Sono però stati trovati i pilastri che lo delimitavano, al momento del solstizio di giugno, guardando dall'Isola del Sole nel Lago Titicaca. Il grande cammino inca è l'espressione più durevole che possediamo della concezione spazio-temporale andina, era solita affermare con determinazione.
Lautaro Núñez ha sottolineato la difficoltà di costruire e percorrere a piedi il Cammino lungo il deserto più estremo delle Americhe, quello di Atacama nel Cile, mentre Jorge A. Flores Ochoa si è dedicato a spiegarci l'articolazione tra le vite dei produttori andini, quelle dei pastori di lama e alpaca e quelle degli agricoltori che risiedono nelle valli più in basso. I pastori trasportano ogni anno la loro produzione - lana, carne, sacchi, corde, ecc.- per scambiarli con mais, patate e altri prodotti agricoli. Poiché questo scambio non è cessato, queste strade sono ancora in uso e probabilmente per questo motivo sono quelle meglio conservate. È importante anche tenere conto del loro rapporto con le

Capillas Mesadas, Salta, Argentina. Tratto Santa Rosa de Tastil - Potrero de Payogasta. Segmento: Santa Rosa de Tastil. Courtesy: Mario Lazarovich.

celebrazioni patronali e i siti sacri di origine precolombiana. È fondamentale dimostrare che occuparsi delle strade inca significa occuparsi di strade in uso, ribadiva.

Avevamo a che fare con un fenomeno culturale di portata universale per quanto concerne:
- La progettazione e lo sviluppo della rete, significativamente più grande rispetto ad altri sistemi di comunicazione dell'antichità.
- L'ingegneria e la sacralizzazione del paesaggio.
- Il modo in cui i cammini organizzavano la vita religiosa, politica e culturale dell'Impero.
- La sistematizzazione funzionale che organizzava la mobilità della popolazione e delle risorse entro una struttura comune.
- La raffinatezza della progettazione di una rete stradale monumentale in uno degli ambienti geografici più remoti ed estremi del pianeta.
- La funzionalità della rete come strategia di ridistribuzione e di organizzazione urbana dell'Impero.
- L'espressione collettiva di pratiche culturali andine millenarie preesistenti.
- La sopravvivenza contemporanea della sua funzione e dei suoi significati. Il ricordo dell'Impero Inca rimane vivo nella memoria dei popoli andini, sebbene difficile da recuperare; i riferimenti storici agli Incas e al loro periodo sono ancora presenti nella memoria delle comunità dislocate lungo il cammino; è l'analisi di questa tradizione orale ad averci permesso di studiare le ragioni della ritualizzazione contemporanea di spazi domestici o sacri.

Siamo, quindi, giunti alla conclusione che:
- Il *Qhapaq Ñan* è un sistema stradale organizzato nel XV secolo grazie all'intervento degli Incas, i quali hanno operato sulla preesistente rete stradale dei popoli andini, nei territori compresi tra Colombia meridionale, Argentina centrale e Cile.
- Il *Qhapaq Ñan* nasce in quanto esigenza di uno Stato, per soddisfare le proprie esigenze economiche, militari e rituali.
- Il *Qhapaq Ñan* non è un'opera del XV secolo, ma rappresenta un sistema di mezzi di comunicazione che hanno stabilito vincoli tra i popoli andini nel corso di oltre quindici secoli di storia.
- Il *Qhapaq Ñan* è frutto del progetto politico dell'Impero portato avanti da tre governanti a cavallo tra il XV e il XVI secolo, un progetto di enorme estensione lungo il continente, che integrava una varietà di culture andine grazie all'aiuto di una rete stradale che, in quanto progetto tecnologico e ideologico, univa territori funzionando come asse dello spazio politico e il cui transito era rigidamente regolamentato per i membri dell'Impero.
- Poco più di 500 anni fa, il *Qhapaq Ñan* univa le estremità settentrionale e meridionale del continente sudamericano e già verso la fine del XIV secolo, come corollario di una notevole crescita delle attività agricole e manifatturiere, consentiva gli spostamenti delle popolazioni di tutto il territorio andino, dalle terre dei Pastos, Caranquis, Quitus e Cañaris al confine settentrionale delle Ande, fino a quelle dei Diaguitas, Picunches e Huarpes dell'estremo sud.
- Il *Qhapaq Ñan* era connaturato alla concezione, all'estensione e allo sviluppo del *Tawantinsuyu*, una formazione politica guidata dagli Incas di Cusco, che, pur partendo dal principio dell'unità politica territoriale, si basava anche sull'accettazione della diversità dei modi di vita, delle credenze e del sapere, e che ha replicato il governo inca anche in altri centri urbani sul modello di Cusco, tra cui: Quito, Tomebamba, Cajamarca, Huanuco Pampa, Jauja, Vilcashuamán, Paria, Hatumcolla, Uspallata.
- Il *Qhapaq Ñan* ha sviluppato la più sofisticata tecnologia stradale d'alta montagna: guadi e ponti, gallerie, strade e fossati, caditoie e canali di scolo, muri e segnaletica, oltre ai *tambo* per riposare e rifocillarsi.

In questo modo abbiamo tracciato la narrazione che conteneva le categorie del bene in oggetto e che sarebbe poi servita come base per lo studio comparativo, fondamentale per provare la singolarità del bene candidato, ovvero:
L'itinerario culturale *Qhapaq Ñan* è stato concepito come un **sistema di comunicazione continentale** al servizio di un **progetto politico imperiale** del XV secolo: il *Tawantinsuyu*, sotto il dominio degli Incas, sebbene non si tratti di una costruzione risalente al secolo XV. Si trattava di insiemi di percorsi intercomunicanti, di sentieri generati dai viaggi di altrettante culture andine precedenti, ma questa volta con l'intento di arrivare più lontano e di avvicinare i confini, di garantire un flusso di idee, poteri, merci e cosmologie tale da assicurare il buon funzionamento dell'Impero Inca **dal livello del mare a più di 6.000 metri di altitudine**, percorrendo le quattro stagioni in una singola giornata e consentendo gli interscambi entro un territorio **vasto 5 milioni di Km²**.

La vastità e la qualità di questo progetto costruttivo trovano la propria spiegazione nella capacità coercitiva di Cusco, consapevole del fatto che **non era necessario eliminare il sostrato culturale precedente** o quello contemporaneo non incaici se le popolazioni collaboravano mediante la *mita*, ottemperando così alla fornitura di mano d'opera prevista dalle strategie politiche dello Stato. Il Sistema Stradale, che aveva una **lunghezza stimata di 30.000 km**, funzionava come una rete articolata **di strade e infrastrutture direttamente collegate al loro funzionamento e approvvigionamento**, costruite nel corso di più di 3.000 anni di culture andine precedenti a quella degli Incas. Tutto questo insieme di cammini collegava diversi **centri produttivi, amministrativi e cerimoniali**. La rete di cammini inca metteva in comunicazione i centri di potere con le valli, i deserti e le giungle dei luoghi più remoti dell'Impero. La rete stradale intesseva ogni tipo di relazione sul territorio. I cammini della rete stradale inca sono un'espressione privilegiata dello **spirito organizzativo e di gestione** della forza lavoro disponibile e si rivelarono uno strumento fondamentale per **unificare l'Impero, fisicamente e in modo organico**.
Grazie a un'infrastruttura così straordinaria, gli Incas di Cusco hanno conferito, **in meno di un secolo**, un **carattere unitario al proprio Impero**, dotandolo di coerenza funzionale e implementando nuclei complementari dedicati al commercio, allo **scambio, alla produzione e al culto**, adattando i settori produttivi in base alla topografia e al clima, in ciascuna delle **differenti regioni climatiche andine**. Ma l'itinerario culturale *Qhapaq Ñan* è stato anche una via di comunicazione che ha permesso la diffusione e la maturazione delle culture regionali e l'**appropriazione di valori culturali comuni**, grazie all'espansione di lingue come il quechua e l'aymara e, con esse, delle rispettive culture e cosmovisioni. Il Cammino esprime, inoltre, il **rapporto armonioso di questi popoli con la complessa natura delle Ande e il loro adattamento alla stessa**. Oggi, le regioni climatiche coperte dall'itinerario culturale *Qhapaq Ñan* definiscono un contesto eccezionale in cui le **culture andine viventi continuano a essere portatrici di un messaggio universale**: la capacità umana di trasformare una delle geografie più difficili del continente americano in un ambiente in cui vivere.
L'itinerario culturale *Qhapaq Ñan* **è stato costruito con una tecnologia estremamente sofisticata ma preistorica** da una civiltà come quella incaica che, per portare a termine un'impresa di tale straordinaria bellezza tecnologica e ingegneristica, non si è servita della ruota, né di animali da tiro. L'itinerario culturale Sistema Viario Andino è, per

definizione, la manifestazione di un eroismo silenzioso, di tecnologie stradali ricche di sapienza, che attraversano verticalmente differenze ecologiche ed economiche, collegando culture indissolubilmente legate a una delle geografie più estreme del pianeta.
Nel caso dei cammini, l'abilità costruttiva va al di là delle necessità funzionali di una rete di comunicazione. L'enorme varietà tipologica di scale, di tecniche, di finiture e disposizioni, di delimitazioni, di gestione idraulica, di materiali, ci parla, ancora una volta, di abilità costruttive tecnicamente impeccabili. La minuzia con cui vengono mitigati i dislivelli, il tutto effettuato con le sole forze umane, senza poter contare su animali da tiro o sulla ruota e utilizzando soltanto semplici strumenti in pietra e legno o metallo, sintetizza con efficacia una grande avventura imperiale che ha raggiunto il successo nell'arco di poche generazioni. La competenza con cui le strade sono state progettate e la precisione con cui sono state costruite venivano integrate da precisi programmi di manutenzione e rifacimento permanenti.

Il *Qhapaq Ñan* non può essere considerato esclusivamente come una prodezza tecnologica dal punto di vista architettonico o ingegneristico, non si tratta del lavoro di un genio creativo individuale, né di una singola cultura. È senza dubbio una delle grandi imprese umane del mondo antico e oggi continua a tessere i legami tra le modalità ancestrali e contemporanee del pensare e sperimentare il mondo andino. Il tracciato del Cammino è archeologico, la sua eredità no. Le sue vestigia sono oggi ampiamente visibili e i suoi tratti meglio conservati sono praticamente tutti ancora in uso. Oggi il *Qhapaq Ñan* è il reperto archeologico più grande e di maggiore spessore storico del Sudamerica e la sua eredità è in grado di fornire opportunità alternative di sviluppo ai popoli della "mancha azul", come forma di espressione dei loro diritti a un Patrimonio culturale e naturale ancestrale ma presente, immanente, che deve arrivare alle generazioni future. Né la Via della Seta, né le strade azteche, né le vie di comunicazione costiere e fluviali già iscritte nel Patrimonio Mondiale dell'UNESCO possono competere con questo valore fondamentale:

Il *Qhapaq Ñan* è un Sistema Viario sviluppato su un'estensione geografica di oltre 5 milioni di Km^2, concepito, progettato e realizzato con mezzi preistorici, in sole tre generazioni, nell'ambiente geografico più ostile del pianeta e che continua ad essere utilizzato, svolgendo le funzioni di collegamento fisico e simbolico tra le comunità andine, che oggi continuano a percorrerlo scambiandosi valori, prodotti e conoscenze attraverso percorsi fisicamente ben delineati e che ancora oggi continuano a rendere possibile una connessione a carattere continentale.

Riflessione personale
Un decennio al timone del coordinamento del Progetto per la candidatura del *Qhapaq Ñan* alla Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO

Il 29 gennaio 2003 ho iniziato il mio lavoro di coordinamento su un'idea iniziale espressa da due lettere ufficiali ricevute dal Centro del Patrimonio Mondiale a Parigi.
Lo stesso giorno, i Delegati Permanenti dei sei Paesi coinvolti hanno chiesto all'UNESCO una collaborazione, che tutti immaginavamo di ampio respiro, per coordinare un processo unico nella storia della Convenzione sul Patrimonio Mondiale. Il 31 gennaio 2013 abbiamo completato il dossier per la candidatura e il fascicolo di 2.656 pagine, in castigliano e in inglese, rappresentava un buon resoconto delle 21 riunioni di coordinamento internazionale, delle centinaia di migliaia di email, delle innumerevoli chiamate via Skype, delle centinaia di telefonate, lettere ufficiali e di vari mesi, quelli finali, di comunicazioni frenetiche.
Questo progetto non si sarebbe potuto realizzare senza il coraggio, e vorrei anche dire l'audacia; né può procedere senza un impegno tanto professionale quanto personale; non può svilupparsi senza la convinzione che occorre dare il massimo quando ci si è assunti la responsabilità del significato dell'esercizio di trasmissione culturale in cui adesso siamo tutti coinvolti.
Il *Qhapaq Ñan* sorprende e impressiona fin dal primo giorno, ma il *Qhapaq Ñan* non si concede tutto in una volta, non si mostra esplicitamente; fin dall'inizio lascia intuire un'enorme complessità e profondità temporale, un'immensa architettura di costruzione culturale collettiva e di raffinatezza concettuale.
È altrettanto vero che il *Qhapaq Ñan* ha ridimensionato il nostro coraggio iniziale, via via che ci rendevamo conto di tutta la sua grandezza. Cusco, Quito, Salta, il Titicaca, le bromelie della Laguna de la Cocha, i bambini e il parroco di Maras, il deserto di Calama, le innumerevoli terrazze della Coctaca, i caffè nell'ayllu, il santuario di Las Lajas, Racchi, il Choro, i bonbon di coca, i colori di Tambo Colorado, i disegni di Humboldt sui Paredones del Cajas sono state alcune delle tappe del nostro rito di iniziazione e hanno prodotto l'incantesimo da cui sappiamo che non guariremo mai. Man mano che procedevamo con la sistematizzazione dei registri dopo la riunione di Pasto, in Colombia, nel novembre del 2006, il *Qhapaq Ñan* ha iniziato ad apparirci come irraggiungibile: era quasi una missione impossibile riuscire a includere tutta la sua varietà e, oltretutto, riuscire ad armonizzare lo sforzo in modo che tutti i dati entrassero a comporre la stessa partitura. Il compito si stava complicando, ma il Cammino ci aveva già conquistato. Abbiamo superato gli ostacoli e siamo riusciti a distillare la diversità e a far entrare tutte le note nel pentagramma. Comprendere e assimilare la vastità dell'impresa ci ha dato più forza come gruppo. Tutta la sua problematicità ha giocato a nostro vantaggio, il mastodonte non si muoveva con agilità e pertanto siamo riusciti a vincere le difficoltà nei momenti di trasformazioni istituzionali e politiche. Quando abbiamo provato a rispecchiarci in altre procedure di candidatura al Patrimonio Mondiale dell'Umanità, non siamo mai riusciti a trovare un punto di riferimento con cui comparare i nostri sforzi. Per rendere onore alla costruzione, al significato e alla dimensione territoriale del *Tawantinsuyu* non potevamo restringere l'impresa.
Ci è stato chiaro fin dal principio che si trattava di un impegno continentale che non ammetteva riduzioni o tagli. E oggi possiamo dire di aver inventato un modo per far crescere la Convenzione per la protezione del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO. Non esiste al mondo un altro bene che abbia preso in esame più di mille chilometri di infrastrutture, più di 100 siti archeologici e che possa contare su una memoria orale viva che ci si rivela come testimonianza inconfutabile dell'eccezionale valore universale della sua contemporaneità.
Non esiste un solo esempio al mondo in cui archeologia e antropologia siano più vicine, in cui abbiano tanto bisogno l'una dell'altra, da cui costruire un modello di cultura e di sviluppo in linea con le esigenze delle civiltà andine. Non esiste un solo bene candidato che abbia giustificato il proprio eccezionale valore universale rispetto a tutti i criteri culturali della Convenzione, e non c'è un solo progetto altrettanto complesso di costruzione collettiva del sapere. Fin da subito abbiamo capito che era necessaria una lettura plurale e condivisa della storia e, senza trascurare un solo aspetto di quanto era già acquisito, abbiamo iniziato a mettere insieme i pezzi della costruzione.
Abbiamo compilato bibliografie, cronache, memorie archeologiche, cartografia storica, fonti etnografiche ed etno-storiche… sapevamo fin dall'inizio che tutta questa materia prima era necessaria ma non sufficiente.
La procedura di candidatura ha riunito tutto ciò che era noto, ha colmato le lacune, ha corretto gli errori, ha riorientato le argomentazioni e ha lasciato a disposizione una conoscenza che sarà il seme per la produzione scientifica delle generazioni future. Questo era il nostro proposito: arrivare al riconoscimento attraverso la conoscenza e non il contrario. Questo è il punto di forza di questo progetto rispetto a qualsiasi valutazione.
In termini di integrazione regionale, questo progetto si è lasciato alle spalle le formulazioni di dichiarazioni d'intenti dei vertici politici per trasformare in realtà quello che si scrive sempre nei preamboli come augurio. Ed è stata costruita collettivamente, a partire dalla cultura, una visione e revisione del patrimonio andino in quanto bene collettivo. Sono stati creati legami di cooperazione internazionale sostenibile, e questo è il mandato principale dell'UNESCO. Questa procedura non avrebbe potuto essere sostenuta senza i Delegati permanenti dei rispettivi Paesi all'UNESCO, che sono stati gli interlocutori diretti con la Direzione Generale dell'UNESCO e con tutti gli Stati membri della Convenzione. Questa procedura non avrebbe potuto svilupparsi senza il sostegno dei direttori dei Beni Culturali dei Paesi, senza i rappresentanti presso i Ministeri degli Affari Esteri e, soprattutto, senza i responsabili del coordinamento tecnico nazionale, che hanno sempre trovato uno spazio per il *Qhapaq Ñan* all'interno di tutte le politiche di protezione nazionale e che hanno saputo comprendere e applicare lungo l'intera procedura tutta l'esperienza accumulata nella gestione quotidiana dei beni di ciascun Paese. E nulla di quanto citato avrebbe potuto svilupparsi se non esistesse una mega-plurale diversità culturale e naturale, un collettivo continentale, unico al mondo. Nulla sosterrebbe la nostra proposta se le comunità locali e/o indigene non avessero svolto il ruolo di traduttrici di tutto ciò che l'archeologia e la storia non possono rivelare. Senza gli uomini e le donne che continuano a percorrerne i cammini, il bene *Qhapaq Ñan* non potrebbe continuare a essere garante per la trasmissione dei propri valori. Loro sono i portatori della sua grandezza, ma non i responsabili per la sua fragilità. Tanto più studio, quanto più fatico a credere che tutto ciò che abbiamo visto e registrato possa essere stato completato come progetto politico in meno di un secolo. Il Sistema Viario Andino ci fa entrare a far parte di una prodezza che non ha data di scadenza e che ci coinvolge tutti in un impegno di tipo permanente.
Oggi il Cammino prosegue felicemente la sua strada.

Consulta qui la bibliografia

NURIA SANZ

Coordinatrice del Progetto di candidatura del *Qhapaq Ñan*, Centro del Patrimonio Mondiale, UNESCO, Parigi.

Ha ricoperto varie posizioni presso organizzazioni multilaterali, come il Consiglio d'Europa, e in particolare presso l'UNESCO. Nel 2008 è stata nominata Direttrice per l'America Latina e i Caraibi presso l'UNESCO *World Heritage Centre*, a Parigi. Qui ha coordinato il processo per l'iscrizione del Sistema Viario Andino nella Lista del Patrimonio dell'Umanità, progetto successivamente considerato dai Capi di Stato Latinoamericani e Caraibici come esempio di eccellenza per l'integrazione culturale dei popoli indigeni. Nuria ha al suo attivo più di venti pubblicazioni riguardanti il Patrimonio dell'Umanità. Dal 2013 ha lavorato in qualità di Direttrice e Rappresentante UNESCO in Messico, portando avanti la sua opera a livello federale, statale e locale dato che il suo incarico all'interno dell'organizzazione riguarda anche gli ambiti della Cultura, della Scienza, dell'Educazione e della Comunicazione. Inoltre, è responsabile per il coordinamento internazionale del progetto tematico UNESCO "Human Evolution: Adaptations, Dispersals and Social Developments (HEADS)".

ARGENTINA

I segmenti del Qhapaq Ñan in Argentina rappresentano la testimonianza tangibile di un fenomeno di integrazione multiculturale e multiecologico senza paragoni nella storia mondiale.

In Argentina il Qhapaq Ñan è distribuito su 118,5 km di cammino dichiarati patrimonio mondiale, suddiviso in 13 segmenti con 32 siti archeologici presenti nelle province di Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, San Juan e Mendoza.

I segmenti del Qhapaq Ñan in Argentina rappresentano la testimonianza tangibile di un fenomeno di integrazione multiculturale e multiecologico senza paragoni nella storia mondiale, che ha comportato sfide straordinarie a livello logistico per l'estrazione e lo stoccaggio di risorse agricole, minerarie e pastorizie.

Affinché ciò fosse possibile, la mobilitazione della forza lavoro e il rifornimento di tutti i segmenti del Qhapaq Ñan fecero i conti con i vasti deserti presenti in questo territorio.

La rete di cammini che formano il Qhapaq Ñan dimostra, inoltre, una straordinaria gestione strategica e culturale delle frontiere politiche e una tradizione religiosa unica al mondo, che venerava le montagne e praticava riti e sacrifici utilizzando altari eretti su cime alte più di 6.700 metri.

Secretaría Técnica Qhapaq Ñan Argentina

Vulcano Llullaillaco, Salta, Argentina. Segmento: Complesso Cerimoniale del Vulcano Llullaillaco. Courtesy: Mario Lazarovich.

Le vigogne dell'Inca, San Juan, Argentina. Segmento: Llano de los Leones. Courtesy: Victoria Ayelén Sosa.

CILE

Il principale contributo dei tratti del cammino presenti in Cile al valore universale eccezionale, rappresentato dal Qhapaq Ñan, è dato dalla tecnologia e organizzazione geopolitica, che resero possibile il transito in una delle zone più aride del pianeta.

In Cile, il Bene del Patrimonio Mondiale Qhapaq Ñan, Sistema Viario Andino, si trova in tre regioni al nord del Paese: Arica e Parinacota, Antofagasta e Atacama, coprendo un'estensione di 112,94 km di cammino, suddiviso in tratti, con un totale di 138 siti archeologici connessi ad esso. Inoltre, alcuni settori del Qhapaq Ñan in Cile sono popolati da comunità indigene che conservano una relazione ancestrale con il cammino, sia da un punto di vista utilitaristico, come le vie di comunicazione, sia da un punto di vista rituale e patrimoniale.

I tratti del cammino attraversano distinti ambienti naturali, dalle quebradas andine fino agli aridi deserti, attraversando il Deserto di Atacama, il più arido del mondo. Questi tratti sono di tipologie diverse, a seconda della loro posizione e rilevanza nel contesto della rete viaria.

I siti archeologici possiedono alcune o molte delle seguenti caratteristiche: antichi terrazzamenti dedicati alla coltivazione in disuso; sentieri di diverse tipologie, con gradini e muri di contenimento in alcuni tratti; muri divisori o strutturali in pietra (pirca) o terra; aree delimitate ad uso abitativo, funerario o preposte allo stoccaggio di materie prime (colcas); elementi di demarcazione del territorio o con funzioni cerimoniali (apachetas); siti destinati alla lavorazione della pietra. Alcune di queste strutture presentano una condizione di elevata fragilità, dovuta sia alla loro tecnica costruttiva, che al clima e ai numerosi movimenti sismici.

È importante segnalare che il principale contributo dei tratti del cammino presenti in Cile al valore universale eccezionale, rappresentato dal Qhapaq Ñan, è dato dalla tecnologia e organizzazione geopolitica, che resero possibile il transito in una delle zone più aride del pianeta.

Sito archeologico e kallanka di Turi. Tratto: Cupo - Catarpe. Regione di Antofagasta, Cile. Foto: Jorge López. Courtesy: Servicio Nacional de Patrimonio Cultural.

Centro amministrativo di Catarpe. Tratto: Cupo - Catarpe. Regione di Antofagasta, Cile. Foto: Jorge López. Courtesy: Servicio Nacional de Patrimonio Cultural.

Claudia Prado
Coordinatrice Centro Nacional de Sitios del Patrimonio Mundial

Julieta Elizaga
Esperta di supporto Centro Nacional de Sitios del Patrimonio Mundial

Centro Nacional de Sitios del Patrimonio Mundial

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Cile

Nello Stato Plurinazionale di Bolivia il "Cammino reale Inca" non è solo un reperto archeologico, ma rappresenta anche i sentieri vivi che accompagnano l'esistenza, i rituali, gli scambi e le aspirazioni di futuro.

Nello Stato Plurinazionale di Bolivia il Qhapaq Ñan è un'opera culturale, sociale, simbolica, economica e rituale in profondo rapporto e comprensione della natura. Fin dai tempi preispanici esso ha permesso gli scambi tra le varie popolazioni locali, caratterizzate da una ricca diversità multietnica, creando così importanti reti di scambio e incontro oggi ordinate in percorsi, come quello dei medici erboristi, della coca, del lago sacro, del sale, del mais e del Gran Paititi.
Ma il Qhapaq Ñan è vivo anche nel linguaggio, nella toponimia, nella tradizione orale, nelle favole, nei miti e nelle dinamiche delle comunità indigene che continuano a scegliere come luogo di incontro e di scambio le sue strade. Il Qhapaq Ñan non è quindi solo la strada, ma è anche la metafora, intesa come *thaki*, come *tinku*, come incontro. Nello Stato Plurinazionale di Bolivia il "Cammino reale Inca" non è solo un reperto archeologico, ma rappresenta anche i sentieri vivi che accompagnano l'esistenza, i rituali, gli scambi e le aspirazioni di futuro. Essi sono testimoni delle espressioni culturali della diversità delle nazioni indigene e della biodiversità del Paese, espresse attraverso le metafore dei fili di pietra e terra. Il Qhapaq Ñan è anche il contatto tra due mondi, uno che vede in esso solo una rete di comunicazione e scambio e l'altro lo spazio rituale, la comunicazione con le sue divinità, le sue montagne, i suoi laghi e i suoi fiumi. L'incontro con il Qosqo (Cusco) come il principale centro politico dell'Impero Inca. Sono anche i testimoni di culture invalidate, sconfitte e colonizzate. L'imposizione di frontiere e nazioni dove prima c'erano incroci e legami. Il Qhapaq Ñan è per lo Stato Plurinazionale di Bolivia, cuore del Sudamerica, la possibilità di integrazione tra Paesi oltre le frontiere degli Stati Nazione. È immaginare le Ande come una colonna vertebrale che ci accoglie in un tutt'uno nella nostra diversità.

Courtesy: Antonio Suarez Weise.

Località Camino del Inca – Choro (Stato Plurinazionale di Bolivia).
Courtesy: Manuel Edmundo Seoane Salazar.

Gabriela Saldías
Artista, ricercatrice e mediatrice culturale

Juan Fabbri
Docente ricercatore dell'Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, Universidad Mayor de San Andrés, e operatore culturale presso la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

BOLIVIA

NO

Questa impressionante rete di cammini ha permesso non solo la connessione tra le popolazioni di diverse regioni, ma ha generato una dinamica di trasmissione dei valori sociali, economici, culturali, tecnologici, politici e ideologici.

Con più di 40.000 km di estensione, il Qhapaq Ñan o Gran Camino Inca, è una delle più importanti creazioni umane per l'utilizzo e lo sfruttamento dei diversi paesaggi andini e dei suoi variegati microclimi. Questa impressionante rete di cammini ha permesso non solo la connessione tra le popolazioni di diverse regioni, ma ha generato una dinamica di trasmissione dei valori sociali, economici, culturali, tecnologici, politici e ideologici. Questo complesso sistema viario, conosciuto dal XVI sec. come Qhapaq Ñan, rappresentava la colonna vertebrale delle popolazioni del *Tawantinsuyu* (Impero Inca), con i centri amministrativi provinciali monitorati da Cusco, l'ombelico del mondo. Da questa città partivano i quattro cammini diretti ai quattro *suyus* (regioni dell'Impero Inca), che rendevano possibile questa integrazione. Dopo più di cinque secoli, il Qhapaq Ñan continua ad essere un bene vivo per molte popolazioni del territorio andino, che continuano a sfruttarlo per comunicare tra loro, conservando molte tradizioni vincolate ai loro saperi e pratiche ancestrali. Per questi motivi, il Perù, attraverso il *Ministerio de Cultura* e la *Secretaría Técnica Qhapaq Ñan – Sede Nacional*, lavora affinché questo grande complesso, frutto dell'iniziativa dell'uomo andino, sia studiato, recuperato e valorizzato da tutti e tutte, al fine di mantenere in vita questa storia comune.
Attraverso il Decreto Supremo N° 031-2001-ED, lo Stato peruviano ha dichiarato di notevole interesse nazionale la ricerca, l'identificazione, il registro, la conservazione e la valorizzazione della rete di cammini esistenti nell'Impero Inca, conosciuta come Qhapaq Ñan. Pertanto, è stato emanato il Decreto Supremo N° 039-2001-ED, che ha costituito una Commissione Nazionale integrata da diversi Ministeri, creando inoltre due Segreterie Tecniche, una situata a Cusco (sede Cusco) e l'altra a Lima (sede nazionale). Nel 2004, la legge N° 28260 ha conferito forza legale al contenuto del Decreto Supremo N° 031-2001-ED.

Festività nel sito archeologico "Incahuasi de Huaytará",
nel tratto Vilcashuaman -Sangalla, Perù. Courtesy: José Luis Matos.
Proyecto Qhapaq Ñan – Sede Nacional. Ministerio de Cultura de Perú.

Sentiero lastricato che scendendo dall'apacheta arriva a Pomata.
Sullo sfondo il vulcano Qhapia, Apu tutelar (montagna sacra).
Courtesy: José Luis Matos. Proyecto Qhapaq Ñan – Sede Nacional.
Ministerio de Cultura de Perú.

Secretaría Técnica del Qhapaq Ñan Perú

PERÙ

NO

ECUADOR

Tutto questo sopravvive nel tempo e fa sì che questo cammino sia un patrimonio vivo.

Il Qhapaq Ñan, nel nord dell'Ecuador, da Rumichaca si collega alla Colombia; nel sud, si estende fino alla provincia di Loja e da qui continua la rete viaria preincaica e Inca nel territorio dell'attuale Perù. In Ecuador, il sistema viario non è un'opera che ha origine nel XV sec. o con gli Incas. Le società precedenti costruirono vie di comunicazione come i *culuncos* (antichi cammini), passi di montagna, *chaquiñanes* (mulattiere) o sentieri, che servivano per scambiare prodotti tipici della sierra (tuberi, quinoa, tessuti di cotone, coca) con quelli della costa (peperoncino, conchiglie spondylus calcifer, pesce essiccato) e dell'oriente (piume, cannella, legname), attività in cui i *Mindaláes* (incaricati del trasporto dei prodotti) ricoprirono un ruolo predominante nel contesto regionale. Gli Incas svilupparono la loro struttura politica e amministrativa, riutilizzando i cammini preesistenti, rendendoli adeguati con le tecniche costruttive proprie della loro cultura.
L'UNESCO ha registrato 108,87 chilometri del Qhapaq Ñan presenti in Ecuador, con la presenza di 49 siti archeologici (tra cui *pucarás*, *tolas*, *tambos*, centri amministrativi e cerimoniali). Lungo questi percorsi, si trovano comunità indigene, afro-ecuadoriane e meticce. Il lavoro di ricerca include la registrazione di 323 specie di piante vascolari, autoctone e non; 56 specie di mammiferi; 124 specie di pesci e 8 gruppi di invertebrati, associati direttamente a questo cammino.
Le ricerche realizzate raccolgono anche una lista di manifestazioni culturali, riflesso della cosmovisione andina che si ritrova nei miti, costumi, leggende, racconti e tecniche costruttive. Tutto questo sopravvive nel tempo e fa sì che questo cammino sia un patrimonio vivo.

INPC - Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Courtesy: INPC – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Courtesy: INPC – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

COLOMBIA

Questo sistema stradale articola il territorio dell'etnia dei Pasto in Colombia, da Rumichaca fino al versante nordorientale del vulcano Galeras, situato nella zona centro-orientale di Nariño.

Laguna Verde, Nariño, Colombia.

In Colombia, il Qhapaq Ñan, o Sistema Viario Andino, si trova nel Dipartimento di Nariño, che corrisponde all'Altipiano Túquerres-Ipiales e alla conca alta e media del fiume Guáitara (a un'altitudine tra i 1.726 e i 4.723 metri sul livello del mare), attraversandone il canyon da sud a nord. Questo sistema stradale articola il territorio dell'etnia dei Pasto in Colombia, da Rumichaca fino al versante nordorientale del vulcano Galeras, situato nella zona centro-orientale di Nariño. Per la nomina a Patrimonio Mondiale, questo sentiero è stato chiamato "tratta Rumichaca-Pasto". Ne sono state stabilite nuove sezioni: Sezione Rumichaca (Municipio di Ipiales); Sezione San Pedro (Municipio di Potosí); Sezione La Cofradía (Municipio di Gualmatán); Sezione La Paz (Municipio .di El Contadero); Sezione Chitarrán (Municipio di Funes); El Rosal di Chapal (Municipio di Funes); Sezione Guapuscal Bajo (Municipio di Funes); Sezione di Inantás (Municipio di Yacuanquer); Sezione Los ajos (Municipio di Tangua).

Claudia Afanador Hernández
Docente della Universidad de Nariño e Segretaria Tecnica del Qhapaq Ñan Colombia

In: "Qhapaq Ñan. Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'Unesco", Chasqui - Bollettino culturale del Ministero degli Affari Esteri del Perù, supplemento speciale, Lima, dicembre 2014.

Vulcano Galeras, Colombia.

ARCHEOLOGIA NELL'AREA DEL QHAPAQ ÑAN

Lama in ceramica
Perù, Costa Centrale, Cultura Chancay (900 – 1476 d.C.)
n. inv. MPE 30064

Lama in ceramica, con tessuti sulla groppa e paio di sandali al collo
Perù, Costa Centrale, Cultura Chancay (900 – 1476 d.C.)
n. inv. MPE 3010

Bottiglia-fischietto a doppio corpo; il raccordo tra i due beccucci è a forma di ponte di corde sospeso
Perù, Costa Settentrionale, Cultura Chimú (900-1475 d.C.) o Chimú-Inka (1200-1534 d.C.)
n. inv. MPE 52974

Vaso rituale, a forma di piede con sandalo, per la birra fermentata di mais (chicha)
Perù, Costa Settentrionale, Cultura Chimú (900-1475 d.C.)
S.N. n. inv. MPE

Nella sezione archeologica si espone una selezione di opere del ricco patrimonio storico sudamericano del Museo Pigorini, provenienti dai sei paesi attraversati dal Qhapaq Ñan, l'antica e poderosa rete viaria che gli Inca pianificarono strutturalmente in tutta la sua complessità, incorporando i preesistenti tracciati e costruendone di nuovi, nell'immane sforzo fondativo e unificatore del vasto territorio del Tawantinsuyu, l'impero inca.
Gli oggetti sono, per la forma e l'iconografia, testimonianze tangibili degli innumerevoli scambi intercorsi tra le civiltà, da quelle pre-incaiche alla dinastia Inca del Cusco, che nel tempo hanno configurato il variegato panorama culturale delle Ande.
Alimentato da un'avvertita propensione al continuo spostamento da una zona all'altra – in risposta all'estrema diversità degli ecosistemi anche a brevissime distanze –, lo scambio di ogni sorta di beni e materie prime seguiva i percorsi lungo la costa del Pacifico e da lì, verso l'interno, nella Cordigliera fino alla Foresta Amazzonica. Piante (mais, coca, tuberi, cotone, peperoncino), lana di camelidi, legni, animali e uccelli tropicali, metalli, ceramiche, tessuti e soprattutto il bene pregiato per eccellenza, la conchiglia Spondylus, sono stati la vera spinta propulsiva allo sviluppo del Qhapaq Ñan.
Questa rete che collega valli e deserti, altipiani e pianure, montagne e foreste tropicali è stata percorsa per millenni solo a piedi, in profonda simbiosi rituale con il paesaggio circostante che qui, più che altrove, è stato forgiato dall'azione umana.

Donatella Saviola
Museo Preistorico Etnografico "L. Pigorini" - MuCiv
Curatrice della sezione archeologia della mostra "Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande"

Pututu, strumento da richiamo in ceramica a forma di conchiglia Strombus
Perù, Costa Settentrionale, Cultura Moche (200 a.C. - 650 d.C.)
n. inv. MPE 97923

Foto: Centro Sperimentale di Fotografia Adams
Courtesy: Museo Preistorico Etnografico "L. Pigorini", MuCiv - Museo delle Civiltà

MuCiv
Museo delle Civiltà

CIDAP

Courtesy: Mónica Bolaños, INPC – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Ricami tipici, Santa Ana (Jujuy, Argentina). Courtesy: Victoria Ayelén Sosa.

Il Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) nasce nel 1975 come istituzione di diritto pubblico con sede a Cuenca, Ecuador, grazie ad un Accordo tra il Governo ecuadoriano e la *Organización de Estados Americanos* (OEA). Lo scopo era quello di incentivare e promuovere la produzione artigianale d'eccellenza e le arti popolari in Ecuador e in America. L'obiettivo originario è rimasto invariato, a dimostrazione che l'artigianato e la cultura popolare sono l'eredità viva dei popoli americani.

Il CIDAP è l'unica istituzione che accoglie al suo interno elementi legati alla formazione, ricerca, assistenza tecnica, informazione, promozione, diffusione e conservazione dell'artigianato e dell'arte popolare. Inoltre, la *Reserva de Artesanías de América* e il *Centro de Documentación* si avvalgono di referenti profondamente validi, che li rendono spazi unici nel loro genere in tutto il Paese e nel continente. Attualmente il CIDAP è l'unico spazio che conserva uno sguardo che accoglie tutte le regioni del continente e che vede un potenziale ricchissimo nella diversità dell'artigianato, integrando gli oggetti ai processi sociali.

Il CIDAP vuole contribuire attivamente al miglioramento dell'attività artigianale e delle condizioni di vita di artigiane e artigiani del continente, vuole inoltre sostenere e rafforzare le manifestazioni della cultura e dell'arte popolare in Ecuador e in America.

I pezzi di artigianato presenti in questa mostra provengono dalla *Reserva del Museo de las Artes Populares de América* del CIDAP, che custodisce la più grande raccolta di inestimabili collezioni artigianali e oggetti dell'arte popolare, con più di 8.200 beni culturali di 30 Paesi del mondo.

cidap / centro interamericano de artesanías y artes populares

45 AÑOS cidap 1975 2020

QUIPU

Le collezioni di antichità peruviane conservano, col nome di *quipu*, dei pacchetti di corde e cordicelle variamente intrecciate e annodate, che si connettono alla tradizione di un sistema di notazione usato dai funzionari dello stato incaico. […]
Gli altri cronisti sono concordi nel dire che i funzionari dello stato ebbero nei *quipu* un mezzo di registrazione numerica utilissima alle loro mansioni amministrative, e che l'esperto in quest'uso si chiamava *quipucamayoc*. Ma accanto ai *quipu* statistici la tradizione afferma l'esistenza di *quipu* storici, nei quali, come dice il Morua "con gli stessi cordoni e nodi enumeravano la successione delle epoche e quanto tempo regni ciascun sovrano e se fu buono o cattivo, coraggioso o codardo, e le leggi, il governo e le imprese". […]
Nel Perù attuale dei *quipu* assai semplici servono alla contabilità domestica. […]
Un *quipu* consiste in una corda di sostegno, che porta a guisa di frangia varie altre corde, primarie, disposte a gruppi, ognuna delle quali può portare alla sua volta dei gruppi di corde, secondarie; tanto le prime che le seconde presentano nel loro decorso varie specie e serie di nodi. […] E. Nordenskiöld, recentemente, vi scorge registrazioni astronomiche, a fine magico e astrologico, in virtù del quale spiega la loro presenza nelle tombe dei grandi. […] Non si può d'altra parte rigettare l'ipotesi che, accanto alla contabilità di greggi, reclute, imposte, censimenti, ecc., alcuni *quipu* servissero alla segnalazione convenzionale di fatti più complessi.
Una *memoria tecnica*, insomma, atta a registrare la durata dei regni, la successione dei sovrani e gli avvenimenti notevoli, corrisponderebbe alla tradizione dei *quipu* storici tramandata dai cronisti […].

Fonte: José Imbelloni,
***Enciclopedia Italiana* (1935),**
Treccani

Illustrazioni di Guamán Poma de Ayala,
Nueva corónica y buen gobierno, 1615.

PATRIMONIO ALIMENTARE

L'agricoltura andina è uno degli esempi migliori di conoscenza e adattamento al proprio territorio, come hanno fatto gli agricoltori per più di 5.000 anni. Le conoscenze agricole indigene si ritrovano in terrazzamenti, campi d'altura, sistemi di irrigazione locali, strumenti tradizionali per l'agricoltura, colture e allevamenti ad altitudini diverse.

Millenni di esperienza e la selezione di varietà hanno fatto sì che venissero coltivate molte specie endemiche, come patate e *quinoa*. Grazie a queste conoscenze, sono stati creati tre sistemi di coltivazione principali in base all'altitudine: la zona del mais (2.800-3.300 m), la zona delle patate (3.300-3.800 m) e la zona del bestiame, con coltivazioni d'alta quota, come la *quinoa* e la *cañihua* (3.800-4.500 m). A ogni altitudine corrispondono colture native selezionate.

Infine, è importante sottolineare che le comunità indigene hanno una forte organizzazione sociale, con le proprie norme e rituali culturali, come il tributo alla *Pachamama* (Madre Terra), il che comporta pratiche sostenibili ma anche solidarietà. Il rafforzamento dell'identità, infatti, è probabilmente uno degli obiettivi principali da raggiungere attraverso l'agricoltura.

In queste zone vengono mantenute la maggior parte delle antiche tecniche agricole tradizionali. Tuttavia, alcune problematiche attuali, come una sempre più forte pressione dei giovani che lasciano questi luoghi per la foresta o le città, portano a una perdita consistente di conoscenze e biodiversità.

Fonte: www.fao.org
Traduzione IILA

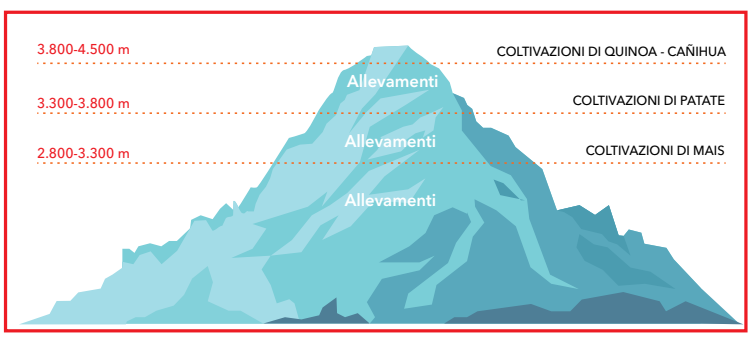
Varietà di tuberi tipici delle Ande (yuca, camote e altri tipi di patate dolci).

Courtesy dell'INPC - Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador.

Illustrazione di Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica* y buen gobierno, 1615.

Cerimonia in omaggio alla Pachamama (Madre Terra) a cui vengono offerti i frutti della terra. Provincia di Azuay, Ecuador.

Le Patate, tesoro alimentare delle Ande. Foto: Alejandro Balaguer - Centro Internacional de la Papa (Perù).



Pascana (sosta) durante il viaggio per Cajamarca (Perù). Foto: Javier Silva.

ICCROM

A proposito dell'ICCROM

L'ICCROM è un'organizzazione intergovernativa che lavora al servizio dei suoi Stati membri per promuovere la conservazione di tutte le forme di patrimonio culturale, in ogni regione del mondo. L'ICCROM è stata creata all'indomani della Seconda Guerra Mondiale in risposta alla diffusa distruzione e all'urgente necessità di ricostruire i beni culturali. L'ICCROM è nata ufficialmente a Roma il 1 ° marzo 1959, a seguito della IX sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO tenutasi a Nuova Delhi, in India, nel 1956.
Grazie al sostegno del governo di Sharjah, l'ICCROM ha aperto il suo primo ufficio regionale nel 2014, che si occupa della pressante necessità di salvaguardare il patrimonio culturale dell'umanità in pericolo nella regione araba. Coloro che operano in prima linea nella conservazione del patrimonio, tra cui scienziati, conservatori, curatori museali, responsabili dei siti, archivisti, ricercatori e archeologi si affidano all'ICCROM per le sue iniziative a livello mondiale in settori quali la formazione in materia di conservazione, l'informazione, la ricerca, la cooperazione e la sensibilizzazione. Ulteriori informazioni su ICCROM e le sue attività sono disponibili in diverse lingue (Inglese, Francese, Spagnolo, Italiano e Arabo) sul suo sito ufficiale: www.iccrom.org.

Alejandro Alva Balderrama

Spinto fin da giovane da un forte interesse verso le tecniche di costruzione tradizionali, Alejandro Alva Balderrama (1945-2014) arrivò all'ICCROM nel 1978, come partecipante al Corso di Conservazione Architettonica (ARC), e ivi rimase, prima come collaboratore, poi come staff fino a divenire direttore dell'unità "Architettura e siti archeologici", incarico che mantenne fino al 2005, anno del suo pensionamento.
Con lui, l'ICCROM ha dato vita, in collaborazione con diversi partner quali *CRAterre* o il *Getty Conservation Institute*, a programmi dedicati alla conservazione specifica di costruzioni realizzate in terra cruda (come GAIA, PAT, TERRA o ARIS, solo per citarne alcuni).
Queste attività, realizzate in diverse parti del mondo, dal Medio Oriente, fino all'Africa e al Sud America, contribuirono alla creazione, nel 1987, dell'*ICOMOS International Scientific Committee for the Study and Conservation of Earthen Architecture*, di cui Alva fu uno dei fondatori e di cui fu Presidente tra il 1990 e il 1996, e nel 1998 della Presidenza UNESCO su "Earthen Architecture, Construction Cultures and Sustainable Development".
Ma l'eredità di Alva non si limita a questo: secondo lui infatti i progetti di conservazione dovevano necessariamente prevedere il coinvolgimento della comunità nella conservazione e nella gestione del patrimonio architettonico e archeologico. Per usare le sue stesse parole, "Per preservare la tradizione culturale della costruzione in terra […] era necessario sottolineare il rapporto tra tradizione e modernità come un modo per preservare l'architettura di terra come risorsa e "cultura costruttiva"".

1. Sito archeologico di Ollantaytambo, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1976. Courtesy: ICCROM

2. Sito archeologico di Pucará, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1970. Courtesy: ICCROM

3. Abitanti dell'area di Sillustani, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1972. Courtesy: ICCROM

4, 9, 11, 12, 13, 16. Produzione di mattoni di adobe presso la Chiesa di Santa Cruz de Jerusalén a Juli, per la ricostruzione del campanile della Chiesa di San Juan de Letrán, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1972. Courtesy: ICCROM

5, 6. Chullpas di Sillustani, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1972. Courtesy: ICCROM

7. Visita a Machu Picchu, organizzata durante il Simposio "El adobe. Simposio Internacional y Curso-Taller sobre Conservación del Adobe", Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1983. Courtesy: ICCROM

8. Villaggio nella regione di Cusco, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1976. Courtesy: ICCROM

10. Complesso archeologico di Sacsayhuamán, sito archeologico di Tambomachay, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1976. Courtesy: ICCROM

14. Chiesa nella regione di Cusco, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1976. Courtesy: ICCROM

15. Casa nella regione di Cusco, Perù, Alva Balderrama, Alejandro, 1976. Courtesy: ICCROM

Centro internazionale di studi per la conservazione ed il restauro dei beni culturali

ICCROM

AICS

L'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS) è un'istituzione del Governo Italiano, creata per promuovere, finanziare e realizzare progetti di sviluppo internazionale, ponendosi al centro del Sistema Italiano della Cooperazione allo Sviluppo. L'Agenzia è un ente autonomo, con un proprio bilancio e la propria organizzazione, sotto la vigilanza del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. L'AICS lavora soprattutto con fondi pubblici ma ha il mandato di coinvolgere, nella propria azione, le risorse economiche del settore privato profit e no profit. Per avere un'idea di come e dove AICS lavora si può consultare la banca dati pubblica OPENAID AICS al link www.openaid.gov.it.
La sede principale dell'Agenzia è a Roma, con un Ufficio distaccato a Firenze e 20 sedi estere.

Gli obiettivi principali dell'AICS sono:
- **la lotta alla povertà**
- **la promozione della pace**
- **la difesa dei diritti umani**
- **la realizzazione di un modello di sviluppo sostenibile**

L'AICS è nata il 1 gennaio del 2016, istituita con Legge 125/2014, che definisce la cooperazione allo sviluppo "parte integrante e qualificante della politica estera dell'Italia [...]. La sua azione contribuisce alla promozione della pace e della giustizia e mira a promuovere relazioni solidali e paritarie tra i popoli fondate sui principi di interdipendenza e partenariato".

La Legge riconosce all'Agenzia finalità che hanno a che fare non solo con l'aspetto economico dello sviluppo, ma anche e soprattutto con la promozione umana e questo si traduce in iniziative che l'AICS finanzia e segue direttamente o attraverso le Organizzazioni Internazionali, le Organizzazioni della Società Civile (ONG, Fondazioni…), gli enti territoriali, le università ed il settore privato. Anche le diaspore migranti sono importanti attori di cooperazione e sviluppo, un ponte naturale con i Paesi, le comunità e i popoli da cui provengono e che conoscono meglio di chiunque altro. L'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo insieme ai Comuni, Regioni e le altre istituzioni nazionali lavora per coinvolgere le associazioni delle diaspore di tutto il mondo e progettare con loro iniziative e progetti di sviluppo condivisi. L'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo lavora per rendere il mondo un posto migliore per tutti.

Il Qhapaq Ñan, il Sistema Viario Andino, è un cammino di 30.000 km, risalente al periodo degli Incas, che attraversa Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Cile, Colombia, Ecuador e Perù. Ha un enorme valore archeologico ed antropologico, attraversa una grande varietà di paesaggi ed ecosistemi e ha svolto nel tempo varie funzioni di produzione, scambio, integrazione tra i vari Paesi. Sono diversi i siti archeologici lungo il cammino, di valore sacro o legati a cerimonie e rituali di iniziazione, antichi e particolari e dedicati, ad esempio, alla coltivazione della coca come durante il periodo preispanico.
Oggi il cammino del Qhapaq Ñan ha un altissimo potenziale turistico. Nel 2014 è stato dichiarato Patrimonio dell'Unesco. L'Italia ha finanziato diversi progetti, allo scopo di creare un'alternativa economica sostenibile alle attività produttive tradizionali delle popolazioni residenti nelle aree adiacenti al cammino. Uno di questi è quello dell'UNDP (United Nation Development Programme), attualmente in corso, finanziato per circa 2,5 ML €, che promuove l'integrazione dell'offerta turistica basata sull'accoglienza delle comunità residenti nello Stato Plurinazionale di Bolivia, Ecuador e Perù.

Il progetto coinvolge circa 300 famiglie di 20 comunità locali in:

- **Stato Plurinazionale di Bolivia (Ruta Desaguadero – Viacha: San Pedro de Desaguadero, Andamarca, Casa Chuta; Ruta Puerto Acosta – Pucarani: Chirapaca, Ispaya Grande, Quiriwate, Santiago de Okola; Ruta Palca – Yanacachi: Takesi, Qaqapi,Chojllita)**

- **Ecuador (Ruta Achupallas - Ingapirca: Caguanapampa, Launag, Sisid Anejo, Azuay)**

- **Perù (Ruta Puno – Chucuito: Chimu, Ingenio, Estación Buenos Aires, Tunihuire Chico, Ichu Pueblo, Jayujayuni)**

Un altro progetto, inaugurato nel 2018 ed ancora in corso, è "INCAmmino", finanziato dall'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo, per oltre 1,5 ML di €. L'iniziativa è seguita dalle Organizzazioni della Società Civile ICEI e Progettomondo.mlal e ha per obiettivo lo sviluppo economico di 160 famiglie delle comunità rurali del Qhapaq Ñan (Lago Titicaca, Parco Nazionale Sajama e Ruta de la Sal), di cui fanno parte oltre 250 tra uomini e donne ed oltre 11 imprese turistiche comunitarie. L'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo - AICS considera la conservazione e la valorizzazione del patrimonio e le attività culturali come componenti importanti di sviluppo economico, nell'elaborazione delle iniziative di cooperazione nei Paesi prioritari.

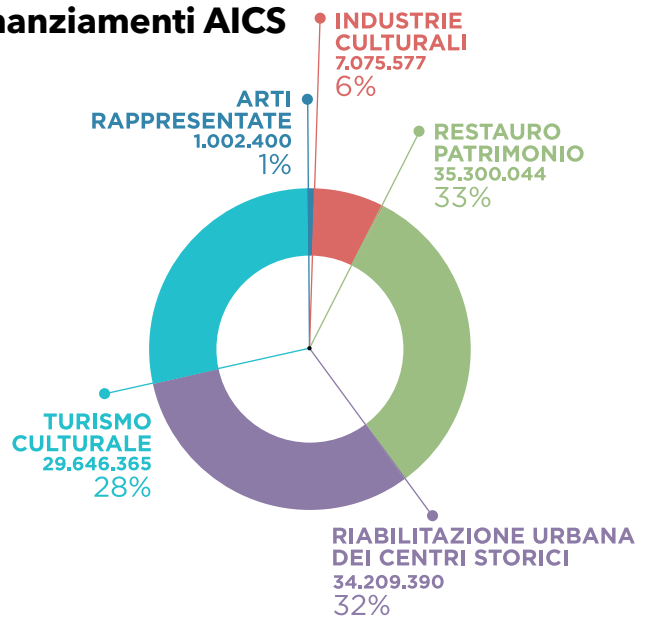
© Giulianna Camarena Montenegro / PNUD Perù / Qhapaq Ñan.
Varados de Ichu, sito cerimoniale del Cammino Inca ad Jayujayuni. © PNUD, Perù.

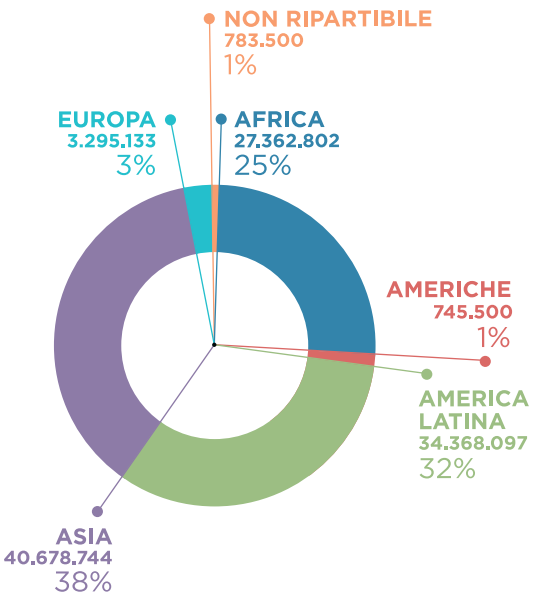
© PNUD Ecuador.

© Giulianna Camarena Montenegro / PNUD Perù / Qhapaq Ñan.
Chimu - Lago Titicaca © PNUD Perù.

AGENZIA ITALIANA
PER LA COOPERAZIONE
ALLO SVILUPPO

Cultura e turismo sostenibile: finanziamenti AICS





Nel periodo tra il 2016 e il 2020, il 4% degli investimenti dell'AICS è stato destinato ad interventi di cooperazione con focus sulla cultura, per un totale di oltre 107 milioni di euro.

ANNI 2016-2020, FONDI DESTINATI AL SETTORE CULTURA E SERVIZI COLLEGATI

CONTINENTE	INIZIATIVE	IMPORTO EURO
ASIA	112	40.678.744
AMERICA LATINA	80	34.368.097
AFRICA	67	27.362.802
EUROPA	19	3.295.133
NON RIPARTIBILE	4	783.500
AMERICHE NON RIP.	3	745.500
TOTALE COMPRENSIVO	285	107.233.776

Anni 2016-2020

TOTALE DELIBERATO	TOTALE DELIBERATO CULTURA	%
2.845.811.590	107.233.776	4%

"Chi viaggia senza incontrare l'altro non viaggia, si sposta".

Alexandra David Neel, esploratrice e scrittrice francese

Cos'è un viaggio se non relazione, conoscenza dell'altro e scoperta di sé attraverso nuovi incontri, luoghi ed esperienze? Il nostro impegno nella promozione del turismo responsabile va proprio in questa direzione. Riconosciamo il ruolo fondamentale delle comunità locali ospitanti e il loro diritto ad essere protagoniste anche attraverso la condivisione del loro patrimonio culturale e naturale dello sviluppo turistico, seguendo principi di giustizia sociale ed economica e mettendo al centro il rispetto dell'ambiente e delle culture.

Vista di Santiago de Okola (Stato Plurinazionale di Bolivia).

PROGETTO INCAMMINO

Sviluppo Economico delle comunità rurali dell'area di influenza del Cammino INCA (Qhapaq Ñan, Stato Plurinazionale di Bolivia) attraverso la valorizzazione e l'uso sostenibile del patrimonio naturale e culturale, e l'applicazione di nuove tecnologie nel settore del turismo comunitario.

Il progetto promuove lo sviluppo economico sostenibile di 11 comunità, attraverso il rafforzamento dell'offerta turistica di 11 ETC (*Emprendimientos Turísticos Comunitarios*), nell'area di influenza del cammino Qhapaq Ñan, in particolare nei Dipartimenti di La Paz, Oruro e Potosí.

Il progetto **INCAMMINO** segue una metodologia innovativa e mira a:

• Sviluppare le attività di turismo comunitario e dei servizi e prodotti ad esso correlati (agricoltura, artigianato, ristorazione) per generare reddito a partire dalla valorizzazione della cultura locale e con un approccio di genere e di sostenibilità ambientale.

• Rafforzare le capacità di cooperazione tra i diversi attori del turismo (comunità, reti nazionali, privati) per sviluppare politiche pubbliche per la gestione sostenibile delle risorse naturali e culturali.

• Sviluppare una strategia di promozione turistica territoriale con uso di ICT (*Information and Communication Technology*) a livello nazionale, regionale e internazionale, con il coinvolgimento degli attori chiave: reti, municipi, governo, ETC.

Corso di gastronomia nelle Imprese Turistiche Comunitarie del progetto INCAMMINO.

Impresa Turistica Comunitaria APSU (Artigianato Per Seguire Uniti) della comunità di Livichuco (Stato Plurinazionale di Bolivia).

Partner in Italia:

ONG ICEI - Istituto Cooperazione Economica Internazionale
ONG Progettomondo.mlal
CoopCulture (Società Cooperativa Culture)
AITR (Associazione Italiana Turismo Responsabile)
UniMiB (Università degli Studi Milano – Bicocca)

Partner locali:

RED TUSOCO
(Red Boliviana de Turismo Solidario Comunitario)

RED OEPAIC
(Red de Organizaciones Económicas de Productores Artesanas/os Identidad Cultural)

Finanziatore:

Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS)

MACHU PICCHU OLTRE IL VISIBILE

Ricercatrice della missione italiana del CNR mentre effettua prospezioni georadar nella Plaza Principal di Machu Picchu.

Telerilevamento e LiDAR: risultati della cooperazione scientifica multidisciplinare tra Perù, Polonia e Italia

A 2.430 metri di altitudine nel mezzo della foresta tropicale tra le Ande peruviane e il Bacino dell'Amazzonia, si erge maestoso il santuario di Machu Picchu, capolavoro di simbiosi tra architettura e paesaggio e mirabile risultato dell'ingegno e della tecnica della civiltà Inca. Le sue pareti scoscese, le terrazze e le rampe gigantesche danno l'impressione di essere state scolpite nelle scarpate della roccia, come se ne facessero parte. Il quadro naturale ha una flora e una fauna molto varie.

La scelta del luogo fu dettata sia dalla sua posizione dominante rispetto ad un paesaggio circostante, riconosciuto sacro dalla popolazione Inca, sia dalla disponibilità in loco di grandi quantità di materiale da costruzione. Edificato nel XV secolo, Machu Picchu fu abbandonato dopo la conquista dell'Impero Inca, il cosiddetto *Tawantinsuyu*, da parte degli spagnoli nel XVI secolo. Solo nel 1911 il complesso monumentale fu reso noto al mondo esterno grazie alla scoperta di Hiram Bingham, il quale, però, credette erroneamente di aver trovato Vilcabamba, l'ultimo rifugio degli Inca prima della caduta dell'Impero per mano degli spagnoli nel 1572.

Machu Picchu è uno scrigno di tesori, molti dei quali non ancora svelati. Per questa ragione è stato oggetto di prospezioni propedeutiche alle indagini archeologiche basate sulle più avanzate metodologie di telerilevamento e geofisica, grazie alla collaborazione dell'organo di gestione del Santuario e Parco archeologico nazionale di Machu Picchu con due missioni scientifiche: una italiana del CNR, diretta dal Dr. Nicola Masini, l'altra del Centro di Studi Andini (CSA) dell'Università di Varsavia (CSA-UV) diretta dal Prof. Mariusz Ziółowski.

L'esposizione curata dal CNR e dal CSA-UV mostra i risultati di indagini scientifiche basate su tecnologie di telerilevamento, geofisica, laser scanning, indagini sonar e metodi di datazione al radiocarbonio 14. Le indagini hanno riguardato non solo Machu Picchu ma anche altri siti satelliti tra cui Chachabamba, luogo di sosta nel cammino dei pellegrini diretti a Machu Picchu, la Laguna di Salcantay ed il sito di El Mirador, osservatorio astronomico di epoca Inca.

In particolare, le indagini archeo-geofisiche e di telerilevamento, condotte dalla missione italiana del CNR hanno permesso di rilevare la presenza di possibili resti sepolti in diverse zone di Machu Picchu.

Nella *Plaza* principale, nel compluvio tra il complesso del tempio del Sole e l'Intihuatana, le indagini georadar, geoelettriche e multispettrali (da drone e da satellite) hanno evidenziato la presenza di un bacino idrografico, poi utilizzato come cava e infine ricoperto fino al livello attuale della piazza. Tali informazioni hanno fornito un'ulteriore conferma della capacità degli Inca di valutare il grado di pericolosità geologica e idrogeologica al fine di trovare efficaci soluzioni ingegneristiche, quali gli *andenes*, concepiti per stabilizzare i pendii e per creare della aree da coltivare, e una fitta rete di canali di drenaggio delle acque per usi rituali oltre che domestici. Risultati importanti sono stati ottenuti anche a Chachabamba dove le ricerche interdisciplinari della missione italiana, in collaborazione con l'Università di Varsavia, hanno evidenziato tre fasi di frequentazione umana e la presenza di strutture sepolte riferibili ad un impianto architettonico costituito da bagni rituali.

Infine, nuovi risultati sulla cronologia sono stati ottenuti grazie alla datazione al radiocarbonio effettuata nei laboratori dell'Università di Waikato in Nuova Zelanda, che hanno rivelato la sequenza cronologica relativa e assoluta di Machu Picchu e di due siti satelliti, quali Chachabamba e Choqesuysuy.

Dalle datazioni, Chachabamba risulterebbe coevo di Machu Picchu, ovvero risalente ai primi decenni del XV secolo, Choqesuysuy parrebbe essere stato costruito prima, tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Se questi risultati saranno confermati da ulteriori datazioni, sarà necessario apportare un cambiamento fondamentale nella cronologia della regione, soprattutto considerando la colonizzazione Inca di questa parte della valle di Vilcanota.

Nicola Masini
CNR-ISPC

Mariusz Ziółowski
Università di Varsavia

José Bantante
Direttore del Parco Archeologico di Machu Picchu

Fernando Astete Victoria (ex Direttore del Parco Archeologico Nazionale di Machu Picchu) e Mariusz Ziółowski (Direttore del Centro di Studi Andini dell'Università di Varsavia a Cusco) nella Ilaqta di Machu Picchu durante la prima stagione di ricerca congiunta nel 2008. Foto: J. Martusewicz.

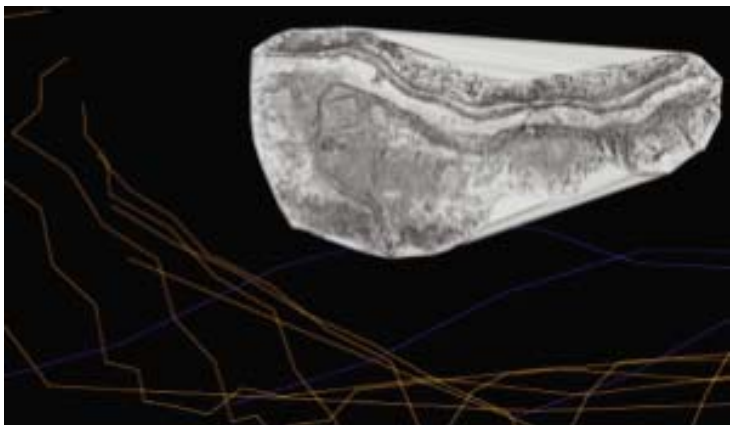
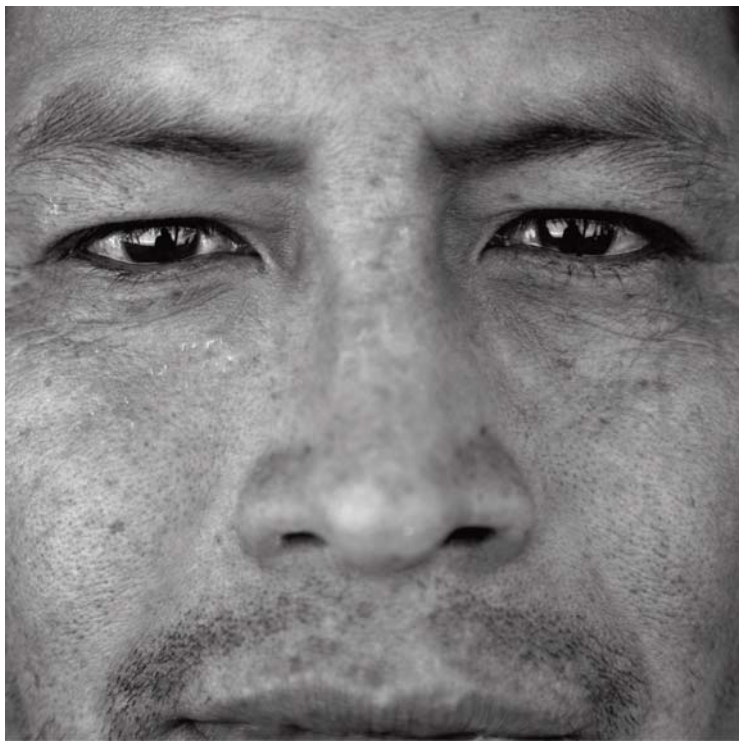
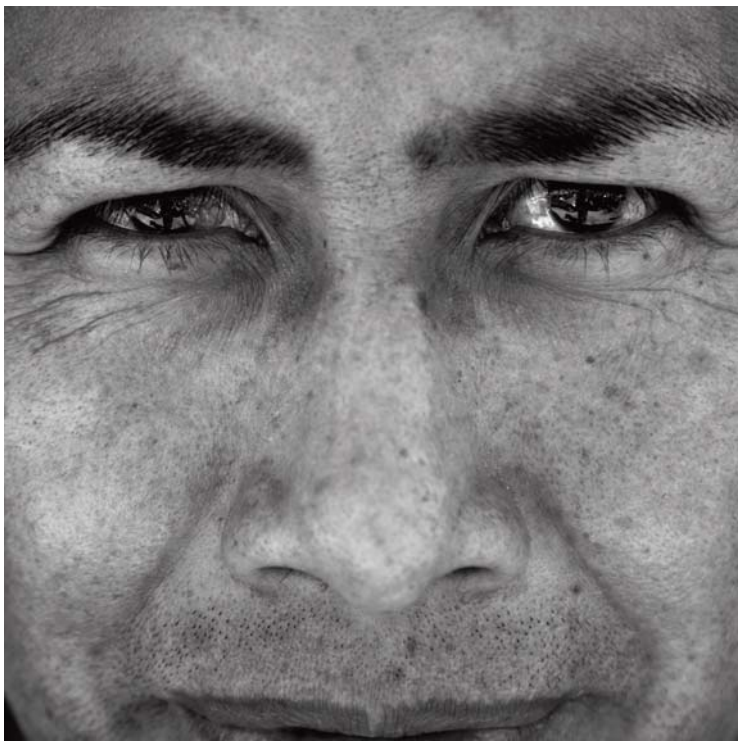


Immagine del sito e dei suoi dintorni, generata sulla base della nuvola di punti ottenuta da LiDAR (aut. B. Ćmielewski).

Claudio Pérez, dalle serie “Cartografía Aérea. Desierto de Atacama” e “Retratos Andinos”, 2017.
Courtesy del fotografo.



QHAPAQ ÑAN ATACAMA



Trazado visual al Camino del Inka en su paso por el desierto

di Claudio Pérez

“Qhapaq Ñan, ATACAMA” attraverso lo sguardo di Pérez (che mostra in modo multidisciplinare parte del percorso attuale del Cammino dell’Inca) rappresenta un lavoro visivo, antropologico e geografico che trova la sua origine nell’osservazione della resistenza culturale di questi territori. Gli sguardi andini del deserto ci ricordano a chi appartiene il territorio visitato, la *apacheta*, altare dedicato al ringraziamento della *Pachamama* ed eretto per chiedere protezione agli *Apus* e *Mallkus*, ci parla di una cultura mistica e scientifica. Il silenzio e l’immensità del deserto sono registrati attraverso due punti di vista: uno dall’alto con uno sguardo cartografico ed un altro dalla terra, facendoci comprendere che in ognuno dei due casi noi osservatori siamo assorbiti da questo immenso pianeta che ci offre la strana sensazione di una libera ed immortale connessione spirituale con esso.

Camila Opazo
In: Q*HAPAQ ÑAN ATACAMA. Trazado visual al Camino del Inka en su paso por el desierto*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018. Traduzione IILA.

Claudio Pérez nasce a Santiago del Cile nel 1957. È fotografo documentarista, editore, rilegatore e docente di laboratori. Vive e lavora in Cile e in altri Paesi dell’America Latina. Ha dato vita alla galleria e spazio per residenze artistiche “Casa Negra”, presso Isla Negra (Cile). Vincitore di progetti FONDART – Cile (Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes) nella categoria creazione nazionale (1999, 2002, 2006) e alla carriera (2012, 2015).
Il suo lavoro è stato pubblicato ed esposto in molti Paesi, tra cui Cile, Uruguay, Brasile, Spagna, Francia, Italia, Marocco, Svezia, Stati Uniti. Attualmente lavora al suo ultimo progetto Qhapaq Ñan II (FONDART Trayectoria 2018).
Le sue opere fanno parte di alcune collezioni pubbliche e private internazionali, come: il MOMUS di Salonicco, Reina Sofía, Anna Gamazo de Abelló Collection, la Collezione Stanislas y Leticia Poniatowski e la Collezione Pedro Montes.

RAPPRESENTARE INTERPRETARE E ATTIVARE IL CAMMINO PRINCIPALE ANDINO

"Camminare ci permette di essere nel nostro corpo e nel mondo senza esserne sopraffatti."

Rebeca Solnit, 2000[1]

José de Nordenflycht
Curatore della sezione arte contemporanea della mostra "Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande"

1. Percorrendo il *Qhapaq Ñan*

Il *Qhapaq Ñan* è un termine quechua che significa il "cammino del signore"[2] e il suo valore culturale è stato riconosciuto dalla comunità internazionale inserendolo nella lista dei monumenti dichiarati Patrimonio Mondiale con la dicitura "Sistema Viario Andino". Si tratta di un percorso culturale voluto dal potere politico ed economico dell'Impero Inca, autodenominatosi in lingua quechua *Tawantinsuyu*: una rete stradale di oltre 30.000 km di lunghezza che collegava diversi centri di produzione, amministrativi e religiosi, edificati nel corso di un arco temporale di oltre 2.000 anni di cultura andina pre-incaica e che copre una vasta area geografica che inizia nel sud-ovest della Colombia (estremità nord del Cammino) e discorre fino ad arrivare all'area centro-occidentale dell'Argentina e del Cile (estremità sud del Cammino). Una delle più importanti caratteristiche è l'aspetto storico, si tratta infatti di un complesso sistema di controllo territoriale inserito in un contesto naturale dove le popolazioni odierne conferiscono "visibilità" ai propri avi.

Essere stato dichiarato Patrimonio dell'Umanità significa avere dei punti di forza, per esempio la gestione tradizionale, ovvero la tutela esercitata dalle comunità locali, ma significa anche dover far fronte alle minacce, per esempio quella a cui sono soggetti i cammini e i luoghi a causa della loro vulnerabilità, stato derivante dallo sviluppo e dalle condizioni ambientali. Non a caso quando il Cammino fu inserito nella lista fu raccomandato di progettare un adeguato sistema di monitoraggio periodico.[3]

Per monitoraggio si intende anche dare massima diffusione alle informazioni relative alle caratteristiche del Cammino, poiché contribuiscono a valorizzarlo. Queste caratteristiche vanno ben oltre la semplice testimonianza della sua funzione, ovvero facilitare lo spostamento di persone e lo scambio di merci, dal momento che si tratta di un'opera abitativa di valenza culturale ed alto significato simbolico, dove dimorano comunità che danno visibilità a un vasto territorio andino: un sistema viario che oggi attraversa ben sei Paesi sudamericani.

È una rete stradale che viene attivata dalla memoria storica degli abitanti e dalla futura comparsa dei corpi che la percorreranno, in un presente che ci invita a camminarci, dandole la possibilità di essere rappresentata, interpretata ed attivata.

La mostra "Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande" ha chiamato a sé sei artisti visivi, affidando loro il compito di proporre modi diversi di percorrere i tratti di questo itinerario culturale, permettendo al visitatore di vivere attraverso i sensi un'esperienza utile a completare l'informazione scientifica, basata sui registri visibili archeologici, antropologici e storici.

Tutti sanno che prima ancora di intraprendere un viaggio, con la mente ne tracciamo l'inizio e cerchiamo persino di prevedere quando ci torneremo, a seconda della nostalgia che avremo dei luoghi che visiteremo. Un sistema viario complesso come il *Qhapaq Ñan*, composto da numerose strade, si può percorrere a partire da ciò che rappresentano le forme prodotte da questi artisti provenienti da sei Paesi appartenenti ai quattro punti cardinali del *Tawantinsuyu*, il cui centro è Cusco, ovvero: il *Chinchaysuyu* (Colombia, Ecuador e Perù), *Kuntisuyu* (Perù), *Antisuyu* (Colombia, Ecuador, Perù e Stato Plurinazionale di Bolivia) e il *Kollasuyu* (Perù, Stato Plurinazionale di Bolivia, Argentina e Cile).

La collocazione delle loro opere costituisce un'allegoria della forma e del senso del *khipu* - nodo in lingua quechua - un sistema di annotazione e registrazione la cui forma variabile consiste in una serie di laccetti, di lana o di cotone, legati a una cordicina più grande percorsa da una serie di nodi, il cui significato è dato dalla tipologia, dalla posizione, dalla sequenza e dal colore degli stessi. Per una scienza occidentale che avanza ipotesi sui suoi più complessi significati, il *khipu* è più di un sistema di calcolo.[4] Tra le informazioni trasmesse da ciascuno dei dati prodotti dalla ricerca scientifica, razionale e descrittiva qui esposti, le opere richiamano metaforicamente le annodature dei sensi.

Questi sei artisti hanno lavorato alla creazione di forme che lasciano delle tracce appena percettibili sul territorio, come la *quilca*, parola quechua che significa "impronta". Quella promessa che nelle mappe si intravede appena, gli artisti la palesano con la presenza delle loro opere.

Sono tutti interpreti in egual misura di una rete i cui nodi legano tra di loro i componenti di un gruppo andino. Sono come i *khipukamayuq*, che in quechua significa "interprete del *khipu*". Per fare questa operazione tendono una cordicella infinita percettibile solo grazie alla presenza dei nodi, che rivelano dei segni basandosi sul rapporto tra le loro opere.

Questi sei artisti evocano il *kamaq* ("colui che anima"): se l'azione fisica del camminare implica una trasformazione del luogo e dei suoi significati[5], la sua deriva immaginaria è configurata dal visitatore, affinché il fatto stesso di aver visitato la mostra lo inviti per un attimo a sentirsi compagno di viaggio di numerosi uomini e donne delle Ande. Un camminante improbabile che si apre a *noi* dal ritorno ancestrale di questo universo andino. Sicuramente non tutti i visitatori di questa mostra hanno camminato o potranno camminare nelle Ande, ma non c'è dubbio che questa visita non è una semplice operazione di immagazzinamento di informazioni e di contenuti su un lontano cammino nelle Ande.

Questa strada, percorribile solo a piedi e lungo la quale in passato camminarono gli avi delle popolazioni andine, ha via via costruito una narrativa sociale nello spazio[6]. È proprio questo il messaggio che riecheggia quando le opere disposte in questa sala ci parlano: il nostro viaggio è iniziato nel momento in cui i nostri corpi si sono messi in movimento per dirigersi verso un futuro passato.

---

1 Solnit, R. *Wanderlust. Una historia del caminar*, Santiago del Cile: Hueders, 2015 (2000): 19.

2 Per il significato di tutte le parole in quechua abbiamo consultato Hornberger, E. e Hornberger, N. *Diccionario trilingüe quechua de Cusco: qhiswa, english, castellano*, Cusco: Ariway Kamay Killa, 2008.

3 Nella nostra funzione di Segretario Esecutivo del Consiglio dei Monumenti Nazionali, abbiamo avuto il privilegio di condurre per conto del Cile l'ultima fase necessaria per l'inserimento del monumento nella Lista dei Patrimoni dell'Umanità, in occasione della 38ª Riunione del Comitato per il Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO, svoltasi a Doha dal 15 al 25 giugno 2014. I criteri per l'iscrizione sono stati i seguenti: (ii) Mostrare un importante interscambio di valori umani in un lungo arco temporale o all'interno di un'area culturale del mondo, sugli sviluppi dell'architettura, nella tecnologia, nelle arti monumentali, nella pianificazione urbana e nel disegno del paesaggio; (iii) Essere testimonianza unica o eccezionale di una tradizione culturale o di una civiltà vivente o scomparsa; (iv) Costituire un esempio straordinario di una tipologia edilizia, di un insieme architettonico o tecnologico o di un paesaggio che illustri uno o più importanti fasi nella storia umana e (v) Essere direttamente o materialmente associati con avvenimenti o tradizioni viventi, idee o credenze, opere artistiche o letterarie dotate di un significato universale eccezionale.

4 Urton, G. "El Estado de las cuerdas: administración de los quipus en el Imperio incaico", in: Shimada, I. (a cura di) *El Imperio Inka*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018: 255-278.

5 Careri, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcellona: Gustavo Gili, 2002: 51.

6 González, C. "Arqueología Vial del Qhapaq Ñan en Sudamérica: Análisis teórico, conceptos y definiciones", in: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 22, n. 1, 2017: 15-34.

Joaquín Sánchez
ILLA, 2011.
Scultura gonfiabile in tela dorata,
con testi ricamati in tela di seta dorata.
Altipiano boliviano - Cordigliera
delle Ande, comunità Condoriri.
Foto: Martín Jordán, Joaquín Sánchez.
Courtesy dell'artista.

2. Rappresentare: la *quilca*

"E in questo luogo porterò notizie del grande cammino che gli Incas ordinarono di costruire lungo una metà (delle pianure) e che nonostante in molti punti sia ormai fatiscente e distrutto, rende l'idea dell'antica grandezza e del potere di coloro che ne ordinarono la costruzione."

Pedro Cieza de León, 1553[7]

I cronisti spagnoli del XVI secolo si resero subito conto del valore racchiuso nel tracciato del *Qhapaq Ñan*, così come della sua funzione. L'ansia di conquista politica e di dominio sul territorio della regione andina li hanno obbligati a rimuovere e a dimenticare, ma anche a sfruttare i luoghi "fatiscenti e distrutti", per ricordare per sempre che le rovine non sono semplici macerie.

E se una rovina è un'impronta terminale della curva dell'obsolescenza materiale di qualsiasi opera, gli artisti di questa mostra sono gli addetti a "lasciare un'impronta"[8], la *quilca*, appunto, in quechua. Così la vedevano anche gli artisti andini, veri e propri produttori di rovine. La loro arte nasce dalla volontà di lasciare una forma laddove i sensi chiedono una spiegazione per gli uomini e le donne delle Ande.

Gracia Cutuli (1937), artista tessile argentina, ha iniziato a lavorare in questo settore negli anni '60, sia per quanto riguarda la tecnica che l'uso dei tessuti come supporto per la creazione di opere visive bidimensionali. Nei primi anni del suo percorso artistico ha studiato le antiche conoscenze dei popoli andini, a partire da come metodologicamente e simbolicamente si "riconoscevano" nei tessuti.

Le trame dei suoi *tocapus*, un modello geometrico che in quechua significa "forma emergente dalle montagne sacre", ci ricordano che ciò che è ancestrale è anche contemporaneo, poiché questa continuità fa parte di un'universalità culturale e di un senso di circolarità temporale, dove l'esperienza del soggetto si fonde con i cicli superiori di un habitat naturale che ci permette di viverci finché ne facciamo parte integrante. Come suggerisce il filosofo argentino Rodolfo Kusch: "in quel mondo animale, con i suoi quattro punti cardinali a mo' di zampe, l'indio non possiede nulla. Egli non è padrone del mondo, è il mondo ad essere il suo padrone."[9]

Il paradigma tessile è quindi un sistema a griglia che permette di dare forma a modelli che dialogano indistintamente e simultaneamente con il passato e con la contemporaneità.[10] Un'opera che si colloca in un contesto più ampio se consideriamo che gli artisti contemporanei rioplatensi, sia di Buenos Aires che di Montevideo, avevano svolto delle ricerche sulle qualità formali e identitarie della produzione visiva degli artisti andini del passato.

È nota l'integrazione di opere fatte da artisti come Alfredo Guido e Joaquín Torres García negli anni '30, o Alejandro Puente e César Paternosto negli anni '60. Le opere di Cutuli presenti in sala parlano di un'affiliazione al paradigma del contenimento astratto e parallelamente palesano la propria identità proponendo il tessuto come un testo, proponendo una trama il cui potenziale decodificatore viene offerto allo spettatore con modalità allegoriche ma che sono anche letterarie.[11] Mentre la sua "Tahuantinsuyu" è una creazione tessile composta al telaio su una trama di lana e cotone, le opere "¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun!" (Ancora siamo, Ancora ci siamo) e "Tokapus e il canto di José María de Arguedas" sono dipinte e realizzate con tecniche miste e in esse è riportata la poesia "Tupac Amaru kamaq taytanchisman." (Al nostro padre creatore Tupac Amaru), dello scrittore peruviano José María Arguedas.[12]

Abbiamo detto che *quilca* sono delle impronte che permettono di riconoscere una strada, segni circoscritti sulla superficie del territorio, insomma narrazioni grafiche. Ed è proprio questa vocazione narrativa che troviamo in Joaquín Sánchez (1977), un artista nato in Paraguay ma residente nello Stato Plurinazionale di Bolivia, che utilizza supporti, formati e strumenti di ogni tipo, con i quali tratta in particolare il rapporto con le comunità indigene che vivono in contesti rurali come le terre calde della foresta o gli universi andini delle montagne.

Quest'interesse particolare e il suo vagare nei cammini delle Ande si può apprezzare nell'opera "ILLA", termine quechua che indica un luogo raggiunto dalla luce di un fulmine, ciò che trasforma gli oggetti in talismani. Uno di questi oggetti è il "Torito de Pukará", figura zoomorfica che nei villaggi andini viene posizionata sul tetto delle case per attrarre benessere e fertilità a beneficio delle persone che vi dimorano.

In questa iconografia così caratteristica, l'opera di Sánchez decontestualizza il "Torito" originale cambiandone anche il materiale con cui è fatto e le dimensioni originali. Il materiale, in quanto propone una figura voluminosa gonfiabile in stoffa dorata con frasi ricamate in seta dorata; poi modifica le dimensioni originali di questi piccoli oggetti di ceramica riproducendo l'opera in scala, ma aumentandola fino a portarla a dimensioni gigantesche; infine ne modifica la collocazione. La prima versione fu infatti esposta sul tetto del Palazzo Concistoriale di La Paz (Municipio), un edificio storicista di stile eclettico, progettato dall'architetto Emilio Villanueva, artista formatosi nelle accademie di architettura del Cile. Il Palazzo dista molto dall'Hotel de Ville di Parigi, il cui amato "Torito" è stato preso a modello per la copia destinata al municipio boliviano. Decolonizzare quei riferimenti attraverso la citazione del mondo andino popolare e ancestrale è un'operazione in cui si conferisce visibilità e che in un certo senso restituisce il potere dell'idolo tutelare in un luogo sacro, come la *huaca*, che in quechua significa "luogo inteso come oggetto sacro"; molle, splendente e gonfia come l'orgoglio di chi sconfigge la menzogna di un futuro che non rispetta il proprio passato.

Al di là delle considerazioni sulle forme, la sua opera rivela che il contatto con le soggettività collettive si crea lungo una trama sviluppata a partire dalle narrazioni, e tramare la storia resiliente di comunità agrafe fa sì che l'artista diventi narratore, così come lo descrive Adriana Almada[13]. Sánchez è un narratore che sa illustrare la cultura orale, quella che fa comunità, perché mette l'ascoltatore al posto del narratore e del suo messaggio ineffabile, che scandisce i tempi del racconto delle azioni che non hanno né passato né futuro, ma solo un presente eterno.

---

7 Cieza de León, P. *La Crónica del Perú*, Lima: Peisa, 1988 (1553): 159.
8 Cummins, T. "Arte incaico", in: Shimada, I. (a cura di) *El Imperio Inka*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018: 282.
9 Kusch, R. *Indios, porteños y dioses*, Buenos Aires: Biblos, 1994: 30.
10 Paternosto, C. *North and South Connected: An Abstraction of the Americas*, New York: Cecilia de Torres Ltd., 1999.
11 Cutuli, G. "La forma derivada del Tiempo", *Temas de la Academia*, Buenos Aires, n. 10, 2012.
12 Yaranga, A. *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy Simipa Illán*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.
13 Almada, A. *Joaquín Sánchez, el narrador*, Asunción: Tekohá, 2017.

È un artista che non coopta, con atteggiamento paternalista, le manifestazioni popolari del mondo andino, piuttosto ne conforta le osservazioni partecipative per poi proporre forme, perché, come afferma Ticio Escobar: "Nessuno può sognare storie altrui con tanta convinzione da poterle cambiare"[14]. Ma – potremmo aggiungere noi – si possono sognare per rappresentarle, vedendo come in questa mostra viene proposto un "Torito".

3. Interpretare: i *khipukamayuq*

"Forse non c'è altro luogo al mondo dove da un solo punto di osservazione è possibile ammirare un panorama così variegato e grandioso.
Tutto l'altipiano del Perù e della Bolivia, nella parte più larga, con il suo sistema idrico, i suoi fiumi, i suoi laghi, le sue pianure e le sue montagne, e il tutto incorniciato dai monti della Cordigliera delle Ande, si presenta agli occhi del visitatore avventuriero come una mappa che sale fino all'apacheta del Tiahuanaco."
E. George Squier, 1865[15]

Dopo che i territori soggetti al dominio dell'Impero Spagnolo ebbero ottenuto l'autonomia politica e si aprirono al mondo, furono soggetti a un'altra colonizzazione, quella commerciale, ma stavolta ad opera di imprenditori ed esploratori europei, non più iberici ma statunitensi, coloro che nel corso del XIX secolo si sarebbero spinti oltre le frontiere interne delle foreste, dei deserti e delle montagne per calcolare, controllare ed estrarne le risorse naturali.
In quel momento l'occidente riscoprì il mondo andino, un processo che se da un lato richiedeva uno sforzo, dall'altro era causa di ansia. Le aspettative erano alte: basta ricordare che nel 1911 il *Machu Picchu* entrò nell'immaginario del mondo nordatlantico grazie ai risultati delle esplorazioni di Hiran Bingham, il quale affermò che all'inizio del secolo scorso furono messe in atto, per poi essere istituzionalizzate e legittimate, pratiche di valorizzazione del patrimonio che oggi saremmo più propensi a far rientrare nella categoria del saccheggio e dell'appropriazione indebita.[16]
La cultura andina fu obbligata ad accettare il modello dei neonati Stati Nazionali sudamericani, pertanto, armata delle conoscenze ancestrali, in modo sgusciante oppose resistenza alla colonizzazione: un compito improrogabile, e oggi sono gli artisti che, interpreti di quel sapere, mettono in crisi la dittatura del significante e il suo formalismo egemonico.
Distinzioni come quelle tra arti minori, arti popolari, artigianato e folclore sono solo declinazioni di tassonomie che non hanno nessun rapporto con la cosmovisione andina, e si fanno eco solo del decimonono darwinismo social imperante. È curioso osservare che, pur essendo il linguaggio alfabetico uno degli attributi necessari perché una civiltà sia riconosciuta tale, tra le popolazioni del territorio andino sudamericano tale linguaggio sia assente.
È chiaro quindi che per configurare rappresentazioni simboliche, questa cultura agrafa si serve di altri elementi. Dove non c'è scrittura ma c'è tessuto, gli artisti sapranno valorizzare la potenza di intelligenze che comunicano con mezzi alternativi e forme refrattarie alle logiche straniere.
Gli artisti chiamati ad esporre in questa mostra sono come una sorta di *khipukamayuq*, termine quechua che significa "interprete specializzato nel *khipu*". Quando il *khipu* è un nodo di tutti, l'artista, proprio come un *khipukamayuq*, scioglie i nodi ma tende anche la corda lungo la quale questi sono annodati.
È nell'ambito di questa preoccupazione per il linguaggio, che non si limita alle sue espressioni egemoniche, dove si inserisce il pensiero dell'artista colombiano Gabriel Vanegas (1982) e lo fa con un atteggiamento di diffidenza e irriverenza nei confronti del discorso che fa capo al modello delle conoscenze occidentali, attuando i principi dell'*anarcheologia*, una sorta di anarchia epistemica che lo convince a mettere da parte le nozioni di progresso e i modelli di storia lineari e a decostruire le gerarchie dei sistemi dominanti nell'arte.
Il tutto è arricchito dal dialogo sostenuto dall'artista con il pensatore tedesco Siegfried Zielinski,[17] dal quale prende in prestito strumenti appartenenti alla sfera accademica, che gli permettono di scalzare l'egemonia tecnocratica occidentale e sostenere la sua ricerca decolonizzatrice.
Tutto ciò lo porta alla ricerca del futuro nel passato: luogo improbabile nel quale incontra subito la cosmovisione andina, la quale rimanda a un sistema superiore che manda in punto di fuga persino l'antropocene e il suo desiderio di sottomettere la natura e un certo tipo di paesaggio dominato dall'impero dello sguardo.
Nella sua opera, l'archivio non è una selezione riduttiva della realtà, ma l'ordine della realtà che si condivide attraverso l'esperienza. Il suo modo di intendere il *khipu* – una rete di annotazioni e possibili significati – lo trasforma in tempo reale in una registrazione della coscienza del corpo, attivata da una rete che collega gli uni agli altri e la cui coscienza risiede oltre il riduzionismo dello *specismo* occidentale.
Vogliamo ricordare che la rete stradale del *Qhapaq Ñan* era talmente importante che alcuni autori concordano nell'affermare che per gli Incas il controllo decentralizzato era una strategia ai fini del dominio operata attraverso il tributo al lavoro. Non furono quindi costruttori di città nel senso occidentale di concentrazione di opportunità, scambi e difesa, poiché l'intero sistema era integrato[18]. Si dimostra quindi che è possibile costruire il mondo ed essere considerati una civiltà anche in assenza di città complesse, fatta eccezione per Cusco.[19]
Per questo motivo decentralizzare le periferie e le zone rurali in un territorio naturale significava sempre fare cultura. I popoli andini fanno del rituale un'arte integrata e una forma di quest'arte consiste in particolari cumuli di pietre dalle forme astratte[20], le *apachetas*, termine quechua che significa "offerte che indicano la strada". Queste forme artistiche, prescindendo dall'antropomorfismo, riescono a trasformare un paesaggio naturale unisono in paesaggio culturale.
Vedere le *apachetas* e seguirle non è facile perché si mimetizzano nel paesaggio, sfuggono allo sguardo di chi non sa riconoscerle. La loro presenza si rivela solo allo sguardo di colui che ha la capacità di riconoscerle come parte di un sistema superiore.
Nel caso dell'artista ecuadoriana Estefanía Peñafiel Loaiza (1978), la sua opera rappresenta i paradossi dell'invisibilità attraverso i segni che rivelano la subalternità al potere: i documenti cancellati, le scomparse forzate, le cecità impreviste, le assenze invocate. Tutte situazioni alle quali l'artista propone strategie visive che, come "frammenti liminari"[21], si spargono delicatamente tra i loro vuoti apparenti.
Come "l'acqua che lentamente e impercettibilmente si insinua tra le pietre ataviche", concetto che la parola quechua *ushnu* riassume con estrema precisione, se si considera che si tratta solo di un sistema di drenaggio in cui pozzi e canali guidano il percorso dell'acqua.
L'opera di Peñafiel intitolata "una certa idea del paradiso 1. quest'oro mangiamo (secondo Guamán Poma de Ayala)" (2006-2021) riprende l'iconografia dell'incontro tra le popolazioni andine e i *conquistadores* spagnoli, con una citazione che appare nelle famose illustrazioni del periodo coloniale ad opera del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala.[22]
Si tratta della riproduzione su una parete, in scala gigantesca, di un disegno preso da un libro illustrato. Questa operazione visiva, inoltre, scalza il significante materiale del tratto, dal momento che il disegno è realizzato con della cioccolata, il cui processo di trasformazione ha avuto luogo in Europa, ma utilizzando il cacao originario dell'Ecuador.
Il chicco di cacao è il seme della macchia che si oppone alla superficie, e in quella difficile permeabilità indica la porosità refrattaria di un muro, dove l'immagine che affiora è il frammento di una cartografia segreta di corpi posti uno di fronte all'altro in un gesto che esprime offerta e ospitalità, restituendo l'immagine binaria di subalternità politica, dove il meticciato opera come la realtà di un nuovo mondo che si riconosce nello scambio di prodotti preesistenti.
La storia ci dice che quello degli Incas è stato l'ultimo sistema organizzativo umano delle Ande prima che nel secolo XVI iniziasse il processo di colonizzazione europea. Con questo vogliamo dire che in precedenza ce ne furono altri, lungo orizzonti il cui punto di inflessione è rappresentato dall'occupazione di un vasto territorio, dal momento che la proiezione della cultura andina percorre l'epoca coloniale e repubblicana e giunge fino ai nostri giorni per essere interpretata e rivelare il potere di continuità e attualità di cui è dotata.
Se è vero che per i numerosi devoti della Leggenda Nera tutto fu perduto con la *Conquista*, è anche vero che, a detta di Teresa Gisbert, dall'Impero Romano in poi "Il mondo non ha più conosciuto una società plurale come quella che si era vista nelle Indie.
Si è trattato di una delle sperimentazioni più rischiose della storia, sperimentazione che riuscì ad attaccare un continente intero al vecchio carro della cultura europea, compiendo così un passo decisivo verso l'universalità della cultura"[23], il cui possibile centro è il collegamento con le periferie, dove le copie sono gli originali, perché nella natura tutti sono considerati uguali.

4. Attivare: il *kamaq*

"Filo di offerta
che l'inka infiamma
il tessuto torna
all'immensità"
Cecilia Vicuña, 1990[24]

Gli artisti latinoamericani provenienti dall'area andina sanno bene che rappresentare e interpretare non basta: devono mobilitare e attivare il senso collettivo dell'opera artistica a partire da ciò che implica il *kamaq*, parola quechua che significa "colui che dota di vita il mondo"[25].

---

14 Escobar, T. *El mito del arte y el mito del pueblo*, Buenos Aires: Ariel, 2014:115.
15 Squier, E. G. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*, La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1974:145.
16 Binham, H. *La Ciudad Perdida de los Inkas*, Buenos Aires: Quipu Editores, 2011.
17 Zielinski, S. *Arqueología de los medios*, Bogotà: Universidad de Los Andes, 2011.
18 Gasparini, G. e Margolies, T. *Arquitectura Inka*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1977: 72.
19 Imbelloni, J. *Civiltà Andine. Creazioni plastiche e stili degli antichi popoli delle Ande*, Firenze: Sansoni, 1960.
20 Paternosto, C. *Piedra Abstracta*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
21 Lenot, M. (a cura di) *Estefanía Peñafiel Loaiza: fragments liminaires*, Dijon: Les Presses du réel, 2015.
22 Guamán Poma de Ayala, F. *Nueva crónica y buen gobierno*, México: Siglo XXI, 1992 (1614).
23 Gisbert, T. *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural, 1999: XX.
24 Vicuña, C. *La Wik'uña*, Santiago del Cile: Francisco Zegers Editor, 1990: 41.

Questo potere trasmette l'empatia vitale che soggiace al bisogno di capire l'arte come rapporto che dà senso agli oggetti tra la potenziale valorizzazione dei soggetti: non è un'invocazione, né religiosa né magica. Forse un po' misteriosa, come lo è l'energia del volontarismo quando si crea un'opera ad hoc per un luogo, punto dove si instaura quel rapporto aperto che dà corso al desiderio.

Mentre per l'europeo del XVI secolo le alte montagne delle Ande erano l'inferno in terra, un territorio ostile che per soddisfare la cupidigia deve essere attraversato con successo, per le antiche popolazioni erano le *achachilas*, ovvero i nonni. Lì non c'è nessuna possibilità per l'attività di estrazione, poiché deturpare i propri avi non ha senso, significherebbe uccidere il desiderio.

Quale desiderio ci può essere dietro una strada, una montagna o un fiume? Se chi desidera siamo noi, con la nostra fisicità, come possiamo trasmettere ciò che proviamo a qualcosa che non è dotato di coscienza? Per dare una risposta immediata a queste domande bisogna avere molta fede ed essere ottimisti, ad essere sinceri, qualificare un cammino a partire da attributi e valori che qualificano un monumento potrebbe essere un'operazione molto complessa. A questo punto antropologi ed etnografi avanzeranno ipotesi animiste, il dato empirico è che mentre le azioni e le pratiche abbinate a dei monumenti sono collegate a rituali statici, i cammini acquisiscono vita solo attraverso il movimento.

Un movimento che nel caso del *Qhapaq Ñan* non nasce solo attraverso il dominio militare, ma anche attraverso il controllo da parte dei rappresentanti locali che attiva una rete di strade e ponti che collega e favorisce il commercio e lo scambio. Quindi con l'appropriazione o la cooptazione, oppure con la rappresentazione o l'interpretazione, il *kamaq* del cammino ci dimostra che dobbiamo trasformare il punto di partenza in punto di arrivo.

Mariano León (1976) è un artista peruviano che ha rivisitato elementi della cultura andina che vanno oltre il topico illustrativo e analogico, per conferire loro uno sguardo che attiva gli oggetti attraverso l'interazione *performativa* tra soggetti collettivi, i quali danno espressione al suddetto desiderio lungo un percorso che attraversa paesaggi culturali che nascono nel deserto, nell'altipiano e nelle valli.

I paesaggi culturali e i relativi riferimenti archeologici sono entrati a far parte della produzione artistica contemporanea del Perù sin dall'inizio del XX secolo. Ricordiamo per esempio la prima opera rappresentativa del *khipu*: quella di Jorge Eduardo Eielson, che nel 1964 la espose alla XXXII Biennale di Venezia[26].

E se teniamo conto che di tutte le città costruite in un deserto, Lima è seconda solo a Il Cairo, potremmo aggiungere un lungo elenco di artisti che oggi operano in un contesto metropolitano singolare.

L'opera di León attiva l'enormità dell'*intihuatana* (luogo dove si lega il sole), e usando enormi *khipus* inserisce contemporaneamente la danza, in un rituale che ripete tutto ciò che di creativo può esserci nella certezza del suo allontanamento, del suo movimento e della sua fuga. Cambiando un oggetto manovrabile per proporlo in scala diversa dall'originale - il *khipu* ancestrale - e trasformandolo in un oggetto che interroga e avvolge il corpo, l'osservatore diventa complice di un calcolo che cessa di essere utilitarista e si apre ad altre dimensioni sensibili della misura del corpo in rapporto con il luogo.

Ricordiamo a questo punto che Ticio Escobar sostiene che "Il fulcro dell'arte indigena – la cerimonia, la danza e la rappresentazione – coincide con il discorso mitico nel punto oscuro e fecondo intorno al quale si elabora la memoria e si crea la trama delle immagini del complesso sociale."[27] Alla sua opera, che rimanda al lignaggio degli Incas, attribuisce un'immagine genealogica che rompe lo schema tradizionale arborescente occidentale per inserire un *khipu* di fibra vegetale, come un'offerta della propria ancestralità.

Sin dagli anni '60 l'artista cilena Cecilia Vicuña (1948) si dedica a un'arte da lei definita "poetica del precario"[28], ovvero "problematizza" lo stato di obsolescenza permanente degli oggetti e il loro ciclo di vita ancestrale e storico.

La sua opera è immaginata sempre da un corpo che la precede e il corpo è il luogo definito oltre il territorio e al di qua del soggetto. Una delle sue prime opere fu quindi immaginata e intitolata "Un Quipu che Non Ricorda Nulla" (1965)[29], la sua visione da artista meticcia dematerializza prima le forme e poi concentra il loro significante in un filo di lana che non è stato soggetto al controllo formale del tessuto.[30]

Sono passati più di cinquant'anni da quando quel progetto si è insinuato nel destino dell'artista e che in anni recenti le ha permesso di creare opere gigantesche esposte nel *documenta Halle* di Kassel e nel *National Museum of Contemporary Art* di Atene, richiamate dalla *documenta 14* (2017), intitolate "Quipu womb" (il ventre del Quipu) e attivate da una *performance* alcuni giorni prima dell'inaugurazione[31]. Più di recente invece sono state esposte nella grande mostra antologica allestita presso il *Museo Witte de With* di Rotterdam, ed attualmente si possono ammirare nel *Museo Universitario de Arte Contemporáneo* di Città del Messico[32], ammirare cioè giganteschi nodi annodati in enormi velli di lana non filata.

A detta dell'artista queste "poesie spaziali" sono azioni che vanno oltre il formalismo della *performance*, mettendo in crisi il potere attraverso una mobilitazione attivista. È un non-sapere ancestrale che interroga il non-potere tecnocratico, dove l'autorità di turno è sempre un'ombra del potere che è altrove.

Se c'è qualcosa che ci guida in questo cammino proposto da opere artistiche in mezzo a contenuti disciplinari e istituzionalizzati, è la certezza che non potremo percorrerlo come facevano gli antichi abitanti delle Ande, perché gli artisti sono lungi dal proporre come tema centrale il Patrimonio dell'Umanità attraverso un'immagine vuota.

Ma lo potremo valorizzare come patrimonio che rivela il suo senso più profondo, un patrimonio che è riconosciuto creativo e non riproduttivo, perché è un fenomeno relazionale. Un patrimonio che proviene da un dissenso e non da un consenso, perché il conflitto è il primo motore affettivo della memoria.

Un patrimonio intergenerazionale incerto, perché è costruito a partire da immagini instabili di un futuro a venire.

Grazie alla presenza di artisti contemporanei, ciò che sperimentiamo in questa mostra ci dovrebbe spingere a porci domande del tipo "Cosa fare con il *Qhapaq Ñan*?", la cui risposta non è solo tecnica e politica, come se si trattasse solo di gestire l'inevitabile obsolescenza di un momento storico riconoscibile nelle sue componenti materiali.

Gli artisti ne danno conto presentandolo come un fenomeno complesso, di integrazione naturale e culturale, dove uomini e donne che lo abitano ne fanno parte, perché furono di quei luoghi e perché vogliamo che lo siano ancora.

Una responsabilità condivisa che potrebbe essere il punto di partenza, perché le nostre future generazioni possano cominciare ad immaginare come percorrere insieme il *Qhapaq Ñan*.

JOSÉ DE NORDENFLYCHT

Storico dell'arte

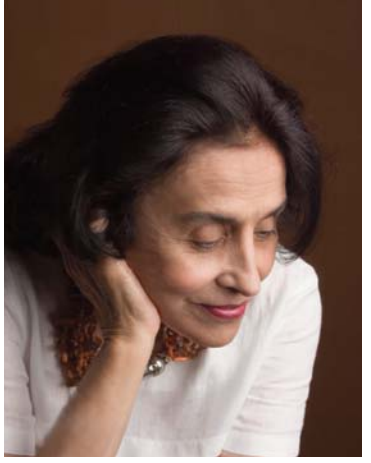
Ha conseguito un master in Storia alla *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* ed è Dottore in Storia dell'Arte presso la *Universidad de Granada*. È membro corrispondente della *Academia Nacional de Bellas Artes* in Argentina. Inoltre, è Professore Associato del Dipartimento di Arti Visive della *Universidad de Playa Ancha* e Professore Associato nella *Escuela de Arquitectura* della *Pontificia Universidad Católica de Chile*.

De Nordenflycht è autore di un centinaio di articoli, saggi e cataloghi di Storia dell'Arte, nonché autore e coautore di una decina di libri, tra i quali si ricordano la trilogia *Patrimonio Local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017).

Come consulente sui temi del patrimonio, ha partecipato a progetti di pianificazione territoriale, ricerca storica, curatela artistica, analisi sulla conservazione e competenza per istituzioni pubbliche, intergovernative, nazionali e private in Cile e all'estero. È stato Presidente del *Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios ICOMOS* e Segretario Esecutivo del *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile*.

25 Cummins, T. *op. Cit.*: 306.
26 Munive, M. "El paisaje desértico y las huacas. Apuntes para una historia de la instalación en el Perú.", *Illapa*, n. 8, 2011: 85.
27 Escobar, T. *El mito del arte y el mito del pueblo*, Buenos Aires: Ariel, 2014: 118.
28 Vicuña, C. *QUIPOem*, Hanover NH: University Press of New England, 1997.
29 Bryan-Wilson, J. *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.
30 Gardner, M. "Navegando el espacio háptico cuerda por cuerda: la abstracción y la lógica del khipu en la obra visual de Cecilia Vicuña", in: Gardner, M. (a cura di) *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*, Santiago del Cile: Editorial Cuarto Propio, 2015: 198.
31 Vicuña, C. *Read Thread. The Story of the Red Thread*, Berlino: Sternberg Press, 2017.
32 López, M. (a cura di) *Cecilia Vicuña. Seehearing the Enlightened Failure*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art , 2019.

GRACIA CUTULI



Gracia Cutuli
Argentina, 1937

È un'artista argentina diventata pioniera nell'uso del tessuto, ha infatti inserito nel linguaggio dell'arte contemporanea numerosi riferimenti alle antiche popolazioni sudamericane.
Il suo lungo percorso inizia con un periodo di formazione a Buenos Aires e a Parigi, durante il quale esplora la sperimentazione formale che le permette di combinare, sempre su un supporto tessile, strumenti e tecniche varie, dove inserisce riferimenti alla cultura andina ancestrale: un'arte in cui il tessuto viene usato come un complesso linguaggio simbolico di grande sintesi formale.
Convinta di ciò, quest'artista argentina ha svolto un ruolo molto attivo nella gestione di progetti volti alla diffusione e alla riflessione sull'arte tessile, che nel 1964 l'ha portata ad aprire a Buenos Aires la Galería del Sol, la prima galleria d'arte in America specializzata nell'esposizione di Arte tessile, e a prestare contemporaneamente una proficua attività docente presso l'Università di Buenos Aires.
Le opere esposte in questa mostra ci parlano in modo diretto del significato culturale del Cammino Principale Andino, fungendo da segnali che permettono ai visitatori di configurare delle chiavi di lettura del senso poetico racchiuso in ogni oggetto e dei riferimenti culturali sulla base delle classificazioni archeologiche, antropologiche e storiche.
L'opera "Tahuantinsuyu" è un tessile elaborato al telaio su trama di lana e cotone, che richiama il nome con il quale gli antichi Incas indicavano il vasto territorio su cui esercitavano il loro dominio, un impero andino che comprendeva varie zone dell'attuale Colombia, Ecuador, Perù, Stato Plurinazionale di Bolivia, Argentina e Cile, attraversate da una rete stradale. Nelle altre due opere presenti in questa mostra Gracia Cutuli cita il *Tocapus*, una parola quechua traducibile come "forma emergente dalle montagne sacre", ovvero il modello geometrico riprodotto negli abiti da cerimonia. L'artista replica questo disegno nelle opere tessili usando colori acrilici, riportando in essi dei passi ripresi da alcuni testi poetici, per esempio: "¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun!" (Ancora siamo, ancora ci siamo) e "Tokapus e il canto di José María de Arguedas", tratti dalla poesia "Tupac Amaru kamaq taytanchisman" (Al nostro padre creatore Tupac Amaru), del poeta peruviano José María Arguedas pubblicata nel 1962.
Il risultato di queste proposte sono veri e propri testi-intessuti che compongono una trama di linguaggio verbale e linguaggio visivo in unità poetiche a sé stanti, a partire da una visualità che ricorda un rapporto con l'astrazione molto vicina nei Paesi andini, e che rimandano la propria espressione figurativa a un codice più universale che ci pone di fronte alla perenne coscienza sulla sua identità.

Tahuantinsuyu, 1988.
Tessuto realizzato a mano su telaio ad alto liccio, ordito in cotone, trama in lana e cotone.
Courtesy dell'artista.

Tokapus y el canto de José María de Arguedas, 2018.
Tecnica mista, pittura acrilica su tela, tessuto intrecciato.
Courtesy dell'artista.

¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun! (Aún somos, Aún todavía estamos), Canto a Tupac Amaru, 2003.
Tecnica Mista. Dipinto in acrilico su tela e intrecciato con testo in lingua quechua.
Courtesy dell'artista.

JOAQUÍN SÁNCHEZ

È nato in Paraguay ma risiede nello Stato Plurinazionale di Bolivia. Sono questi due grandi Paesi sudamericani che hanno visto la formazione e la produzione artistica di Sánchez, costituendo lo scenario di cui è protagonista attivo.

L'opera di Sánchez è incentrata sulla creazione di narrative visive utilizzando ogni genere di supporto e di strumenti. È infatti un artista multidisciplinare che usa come materiale di lavoro il cinema, il video, gli oggetti, le installazioni e le performance. Decontestualizza gli oggetti per contestualizzare la soggettività, tracciando un arco che parte dall'attenta osservazione per arrivare alla cultura materiale ancestrale e alle pratiche rituali delle comunità andine odierne, un'azione che ha fatto di lui un narratore che procede lungo un presente che costruisce tracce per il passato di coloro che verranno. Questi segni e queste tracce sono le sue opere che dialogano con un futuro percepibile attraverso l'opera degli abitanti ancestrali delle terre americane, come se fossero dei reperti archeologici contemporanei.

Testimonianza del suo lavoro è il futuro del passato presente nel migrante che riconosce la propria casa come la somma delle proprie temporalità corporali. Un percorso che non è esente da conflitti tra i vari lasciti che rendono il Cammino Principale Andino una realtà storica che diventa un patrimonio riconosciuto al di là delle Ande. Una delle sue opere più rilevanti è "IILA", che fa propria l'iconografia del "Torito de Pukará", una figura zoomorfica che gli abitanti delle zone rurali delle Ande posizionano sui tetti delle case affinché porti fertilità e benessere a coloro che vi dimorano, un connettore tra l'umanità e la divinità, un modo di intendere la creazione artistica come un contatto spirituale del creatore con il mondo. Segue la stessa linea un'altra sua opera presente in mostra, "Canto de la lluvia" (Canto della pioggia), una serie di fotografie aventi per soggetto delle patate – il tubero di cui le Ande hanno fatto omaggio al mondo – e gli abiti delle donne andine, elementi che sparsi sul territorio tracciano una geometria vitale, testimone muto di un divenire quotidiano che si erge oltre i corpi per assurgere a simboli di quel modo di abitare.

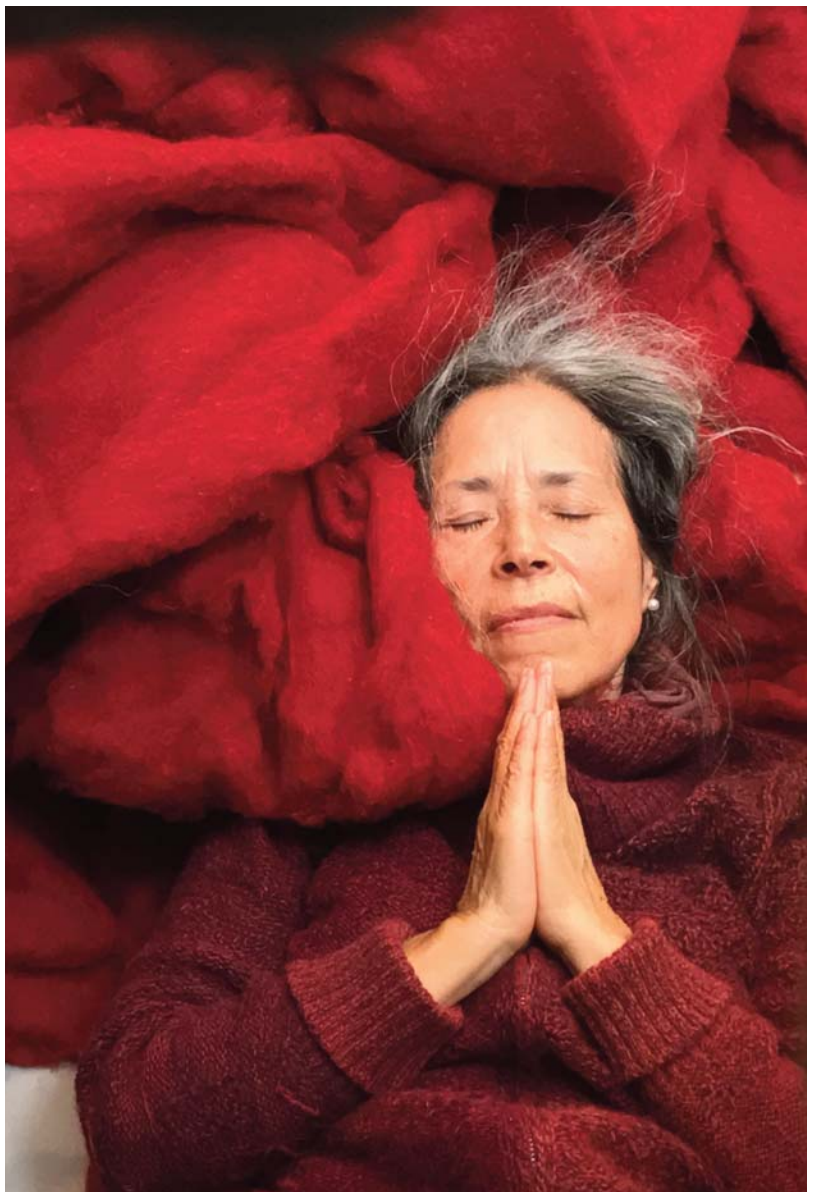
Joaquín Sánchez
Paraguay/Stato Plurinazionale di Bolivia,
1977

Dalla serie "Canto de la lluvia", 2015.
Courtesy dell'artista.

ILLA, 2011.
Scultura gonfiabile in tela dorata, con testi ricamati in tela di seta dorata.
Foto: Martín Jordán, Joaquín Sánchez.
Courtesy dell'artista.

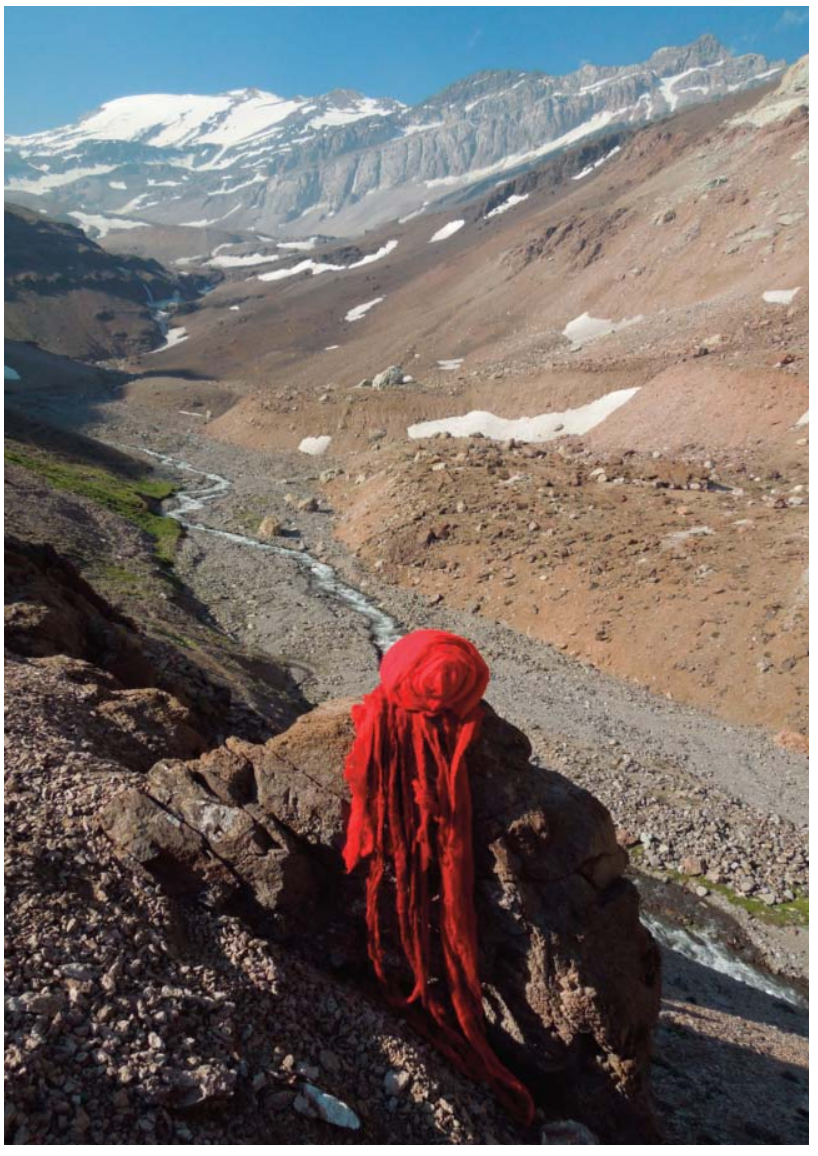
CECILIA VICUÑA

Poetessa, artista visiva e cineasta cilena, ha compiuto i suoi studi a Santiago del Cile e a Londra. Nel Paese d'origine le sue opere multidimensionali hanno spianato la strada all'arte concettuale; queste si ispirano alla poetica del "precario" e propongono la configurazione di uno spazio relazionale tra soggetti e oggetti a partire da azioni poetiche. Stabilitasi a New York nel 1989, Vicuña inizia a lavorare intorno a un complesso concetto che trae spunto dalla saggezza delle popolazioni ancestrali, dal linguaggio verbale, dalla trasmissione di una coscienza collettiva e dalla rivendicazione del ruolo della creatività femminile, per la quale è stata riconosciuta come una delle artiste latinoamericane più importanti nel panorama internazionale degli ultimi decenni.
Nella sua opera, la condizione "precaria" dell'esistenza richiama l'obsolescenza permanente degli oggetti e il loro ciclo di vita ancestrale e storico, è quindi immaginata da un corpo che la precede, laddove il corpo è il luogo che viene delineato oltre il territorio e al di qua del soggetto. Una delle sue prime opere è stata infatti immaginata e intitolata "Un Quipu que No Recuerda Nada" (Un Quipu che Non Ricorda Nulla" (1965), un'azione dematerializzatrice che appare prima nella visione di un corpo meticcio e che comincerà poi a usare come significante di un filo di lana non sottoposto al controllo formale del tessuto.



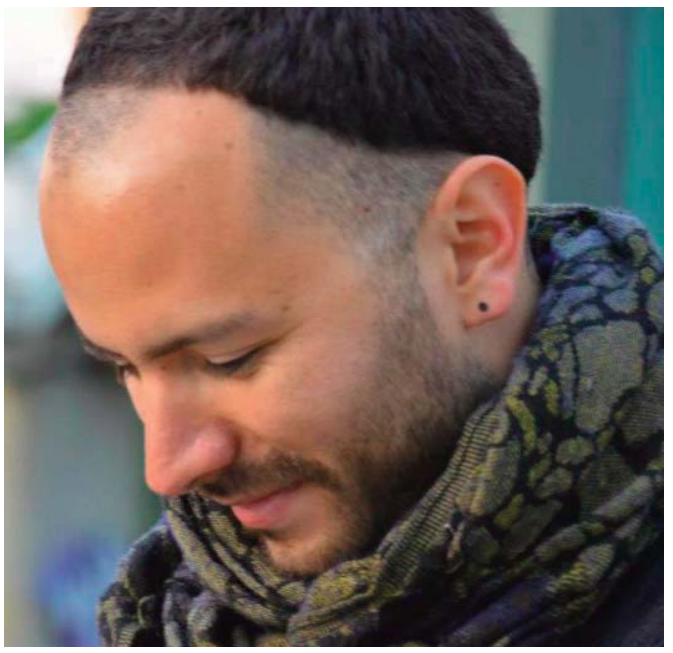
Cecilia Vicuña, Cile, 1948
documenta 14, Kassel, 2017. Foto: Jane England.
Courtesy dell'artista.

A detta dell'artista queste "poesie spaziali" sono azioni che rimandano alle genealogie formaliste della *performance*, attivano con molta forza, attraverso forme che citano il potere. In opere come "Burnt Quipu" (Quipu Bruciato) vediamo giganteschi nodi annodati in enormi velli di lana non filata.
In questa mostra viene proiettato il film "Quipu Mapocho", che richiama le origini dell'artista, la cui nascita avviene sulle sponde del fiume Mapocho (termine che significa acqua dei mapuche). Questo fiume nasce nelle Ande, nel *Cerro El Plomo*, luogo che accoglie un santuario inca dove è stato rinvenuto il corpo mummificato di un bambino, attraversa il cuore della città di Santiago del Cile donando fertilità alle terre ancestrali, si immette nel fiume Maipo per sfociare infine nell'Oceano Pacifico. Un percorso naturale con una forte presenza di simboli e riferimenti vitali per l'artista, dai cui "nodi", carichi di significato potente, concepisce un grande *khipu* su scala territoriale.



Quipu Mapocho, 2017. Video (performance multimediale). Fiume Mapocho, Cile.
Co-prodotto da Cecilia Vicuña e INVERCINE per *Movimientos de Tierra, Museo Nacional de Bellas Artes*, Cile, 2017. Courtesy dell'artista, Lehmann Maupin Gallery e INVERCINE.

GABRIEL VANEGAS



Gabriel Vanegas, Colombia, 1982

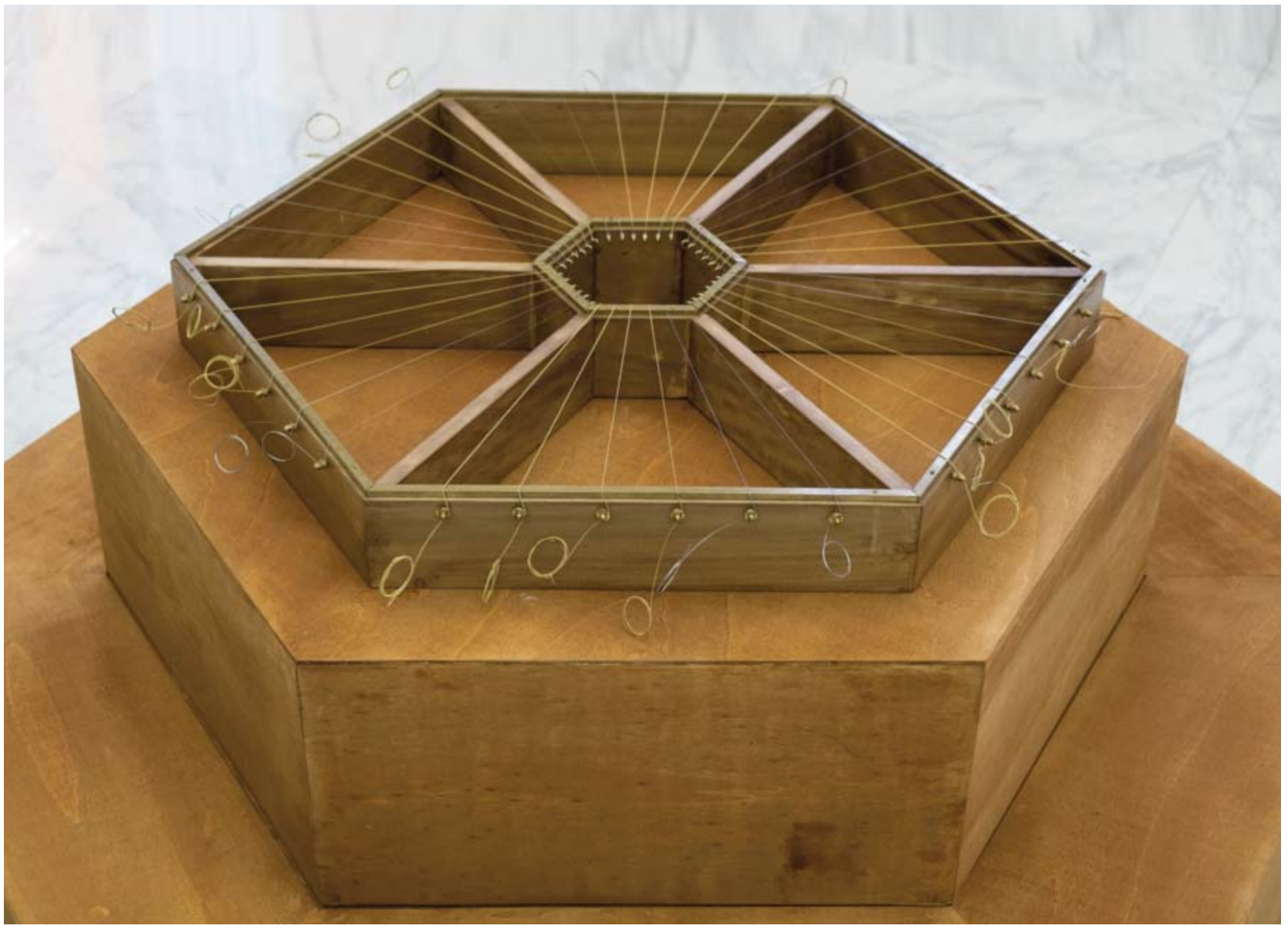
Gabriel Vanegas è un artista e designer colombiano formatosi a Bogotà, Colonia e Berlino, ma dedito anche all'agricoltura, passione che coltiva nel laboratorio rurale *minkalab*. La sua arte lo ha portato ad esplorare i media e il sospetto della capacità del loro potere, così come le agende e gli obiettivi del sistema egemonico nel mondo occidentale. Nel 2006 dalle pagine della rivista collettiva *El Niuton* ha lanciato il manifesto sull'ibridazione dell'arte, proponendo cioè che nelle forme artistiche contemporanee si superassero i confini tra strumenti e supporti convenzionali.

L'opera che presenta in questa mostra riproduce in modo chiaro e preciso i *ceques*, termine quechua il cui significato letterale è "linea". Questi formano un sistema complesso di diagrammi che convergono nella città di Cusco tratteggiando così una geometria su tutto il territorio. Sono inoltre portatori di valore simbolico, astronomico, sociale e religioso, poiché sono dislocati lungo le strade per il pellegrinaggio. Lungo i *ceques* erano disposte le *huacas* o santuari dell'area, le quali, partendo dal tempio di *Koricancha* e irradiandosi in tutto il territorio dell'Impero Inca, formavano un complesso sistema spaziale. Le strade del grande cammino delle Ande seguivano lo schema formato da queste linee.

L'interesse di Vanegas per i diagrammi, sulla base di una fenomenologia associativa non specista, lo ha portato a sperimentare e a usare per le sue opere formiche vive. Nella metafora della forma, ogni formica rappresenta un *chaski*, termine quechua che indicava il latore di informazioni, ovvero quella persona che, percorrendo il Cammino Reale Andino, portava notizie fino ai vari confini dell'Impero Inca.

Ogni individuo era quindi l'anello di una catena che costituiva un efficiente sistema di comunicazione. Nella metafora della forma le loro traiettorie somigliano ad associazioni frattali organizzate, come avviene per i *khipu*.

L'ancestrale non è quindi solo ciò che ritorna dal passato, come qualcosa di già noto, ma è anche qualcosa che viene attivato nel presente attraverso il riconoscimento dei valori presenti nelle forme culturali andine e del suo ambiente naturale in ogni sua specie. La sua arte riporta un confronto particolare, quello tra il reale e il virtuale, in uno spazio poetico in cui risplende il presente.



Pagamento Sonoro, 2020. Prismi in legno con corde radiali in tensione.
Foto: Gabriele Agostini.
Courtesy dell'artista.

ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA

Estefanía Peñafiel Loaiza, Ecuador/Francia, 1978

una cierta idea del paraíso
1. este oro comemos (según Guamán Poma de Ayala), 2006 - 2021
Murale realizzato con cioccolato italiano, elaborato con cacao ecuadoriano.
Courtesy dell'artista.

È un'artista visiva ecuadoriana che ha svolto il suo periodo di formazione a Quito, Lione e Parigi. In modo sottile le sue opere rivelano i paradossi dell'invisibilità attraverso i segni soggetti alla subalternità al potere. Le cancellature, le scomparse, le cecità e le assenze costituiscono la poetica che immette le opere dell'artista in una dimensione la cui strategia visiva si snoda delicatamente in mezzo ai suoi vuoti apparenti.

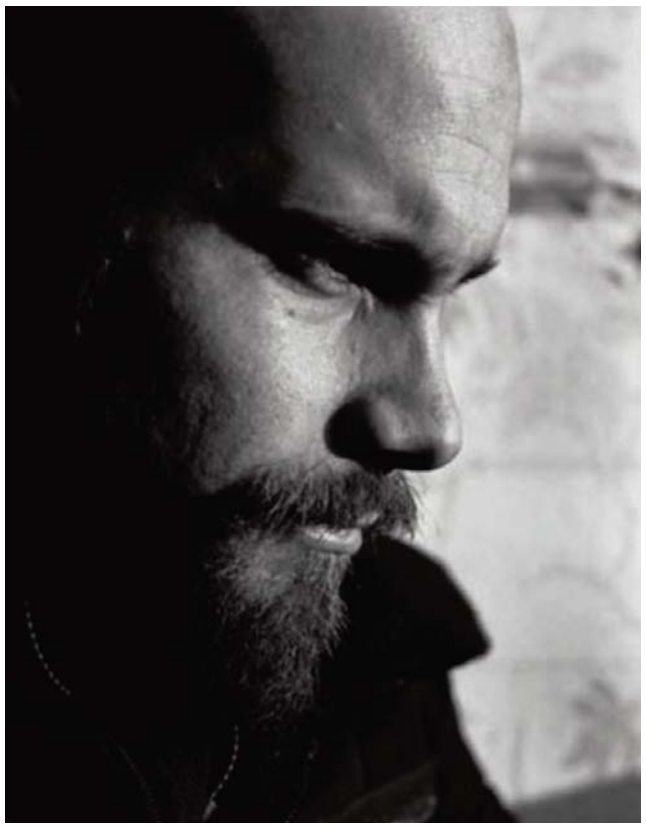
Ed è proprio per il senso racchiuso nelle sue opere che è stata invitata ad esporre in questa mostra dedicata al grande cammino delle Ande. Infatti, sebbene quello degli Incas sia stato l'ultimo sistema organizzativo umano presente nelle Ande prima che nel XVI secolo iniziasse il processo di colonizzazione europea, la proiezione della cultura andina percorre la linea del tempo e dal periodo coloniale e repubblicano giunge fino ai nostri giorni per essere interpretata e rivelare il potere di continuità e attualità di cui è dotata. Per questo, l'artista ecuadoriana prende l'iconografia del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (1615) e la usa per il suo lavoro, nello specifico riproduce un momento particolare, quello in cui gli abitanti delle Ande e i *conquistadores* spagnoli si scambiano i propri prodotti.

Nell'opera è riportata la traduzione spagnola di una frase in lingua quechua pronunciata dal personaggio inca, ovvero la domanda "voi cosa mangiate?" e la risposta del *conquistador* "quest'oro mangiamo". Si tratta della riproduzione su una parete, in scala gigantesca, di un disegno preso da un libro illustrato. Questa operazione visiva inoltre scalza il significante materiale del tratto, dal momento che il disegno è realizzato con della cioccolata, il cui processo di trasformazione ha avuto luogo in Europa, ma utilizzando il cacao originario dell'Ecuador.

Il chicco di cacao è il seme della macchia che si oppone alla superficie, e in quella difficile permeabilità indica la porosità refrattaria di un muro, dove l'immagine che affiora è il frammento di una cartografia segreta di corpi posti uno di fronte all'altro in un gesto che esprime offerta e ospitalità, restituendo l'immagine binaria di subalternità politica, dove il meticciato opera come la realtà di un nuovo mondo che si riconosce nello scambio di prodotti preesistenti.

Quel dialogo con cui l'artista costruisce la macchia pittorica attraverso la cioccolata usata come significante, evidenzia la tensione tra la valorizzazione e il guadagno derivante da quanto è più prezioso per ognuno, come prova del complesso rapporto esistente tra la presenza in tempo reale di un'assenza futura come conseguenza della pressante attività estrattiva dell'uomo europeo nei territori andini.

MARIANO LEÓN



Mariano León, Perù, 1976

Artista peruviano versatile, ha svolto il suo primo periodo di formazione nel mondo circense, dove ha lavorato come coreografo e performer, per poi rivolgere i propri interessi verso l'arte visiva.

Il suo impegno multidisciplinare lo ha spinto ad esplorare le correlazioni esistenti tra le culture ancestrali andine e il mondo contemporaneo. Correlazioni che non sono né lineari né reciproche, anzi, attivando il passato mitico e storico, cercano chiavi di lettura che permettano di dare una risposta alla crisi e allo sconcerto odierno. Si tratta di una ricerca nel passato di risposte alla perdita dell'equilibrio causata dall'ambiente, dove anticamente la sostenibilità ancestrale permetteva alle persone di sentirsi all'interno di un sistema armonioso e sinergico.

La sua opera è una rivisitazione di alcuni elementi della cultura andina che vanno oltre il luogo comune illustrativo e analogico, per conferire loro uno sguardo in grado di attivare oggetti attraverso l'interazione *performativa* di soggetti collettivi, i quali danno conto del desiderio di un percorso che attraversa paesaggi culturali che nascono nel deserto, nell'altipiano e nelle valli delle Ande.

Proprio questa linea ha seguito per la creazione dell'opera attivatrice della monumentalità dell'*intihuatana*, termine quechua che significa luogo dove si lega il sole, la cui materia, la pietra, è usata como meridiana. Ha inserito inoltre la danza, utilizzando dei *khipus* giganteschi, dove il rituale ripete tutto ciò che di creativo ci può essere nella certezza del loro allontanamento, movimento e fuga. Cambiando un oggetto manovrabile per proporlo in scala diversa dall'originale - il *khipu* ancestrale - e trasformandolo in un oggetto che interroga e avvolge il corpo, l'osservatore diventa complice di un calcolo che cessa di essere utilitarista e si apre ad altre dimensioni sensibili della misura del corpo in rapporto con il luogo.

Qipu Linaje Inka, 2016. Corda di cabuya. Courtesy dell'artista.

In questa mostra partecipa con l'opera "Qipu Linaje Inka" (Quipu Lignaggio Inka), un'immagine genealogica dove sostituisce lo schema tradizionale arborescente occidentale con un *khipu* di fibra vegetale, come un'offerta della propria ancestralità, identificando i re Incas Tupac Amaru, Sayri Tupahq e Titu Cusi Yupanqui, sopravvissuti anche oltre l'invasione europea verso la fine del secolo XVI, come gesto di spregio alle narrative canoniche di un'America che si riconosce sulla base della creazione di un'identità alternativa, dove i soggetti ricostruiscono il desiderio di comunità che vada oltre le gerarchie e il dominio sull'altro, rendendo possibile un "noi" solidale con le generazioni future.

Abitanti del luogo transitano per il sentiero di San Marcos. Sullo sfondo si può osservare il paesaggio attraverso il quale passa il Qhapaq Ñan ad Áncash, Perù.
Courtesy: Proyecto Qhapaq Ñan – Sede Nacional. Ministerio de Cultura de Perú.