

Giorgio Mario Manzini

Il tema amoroso nella poesia preispanica in runasimi

Ναρκίσσος

RIASSUNTO: La poesia precolombiana in lingua runasimi rivela nel tema amoroso sensibilità e valori di profondo interesse comparativo. In queste pagine se ne fissa qualche aspetto.

PAROLE CHIAVE: Quechua, Poesia, Amore.

ABSTRACT: In matter of love the pre-columbian poetry in runasimi language reveals sensibility and soundness with an intense comparative interest. In these pages some aspects are established.

KEY-WORDS: Quechuas, Poetry, Love.

Introduzione

Con il nome di *runasimi* le popolazioni indigene delle Ande Centrali (Ecuador, Perù, Bolivia e regioni confinanti), conosciute fin dall'epoca incaica sotto l'etnonimo di Quechua (*kičua*), sono solite identificare la loro lingua parlata e scritta, intendendola come "idioma (*simi*) delle genti agresti (*runa*)".

Considerando che le presenti annotazioni si riferiscono a queste genti, usiamo qui il termine specifico anziché il più frequente, generico, e di per sé erroneo, "quechua". Vero è che tale etnonimo prima fu imposto dagli Inca alle popolazioni allogene quechuizzate nel *Tabuantinsuyu* e in seguito definì la lingua franca utilizzata dai missionari spagnoli in molte regioni anche non andine.

Dobbiamo a un limitato gruppo dei primi testimoni della dominazione ispanica sull'America Meridionale (indigeni o meticci acculturati, cronisti spagnoli, "doctrineros" appartenenti alle milizie peninsulari) la conoscenza di una letteratura poetica – appunto quella tramandata in *runasimi* – dotata di

caratteristiche percettive, affettive, liriche generalmente sentimentali e organicamente raffinate, spesso alquanto differenti dai profili metrici, sia tematici che di circostanza, propri delle altre letterature preispaniche in gran parte esse pure eliminate e in piccola parte sopravvissute – fatto ancora ascrivibile alla curiosità di cronisti e missionari avveduti – al marasma della “Conquista” in territorio maya, tolteco-olmeco-azteco, chibcha-muyska, arhuaco.

Di queste culture, infatti, si apprezzano nella produzione poetica (dove documentata) e nei riferimenti demosofici (dove deducibili e valutabili nei miti e nei racconti etiologici eventualmente conservati dalla memoria storica locale), ora una continua motivazione aulica tanto bellica come sacrificale, ora qualche tipo di religiosità cortigiana in onore e gloria di questa o quella divinità, di questo o quel personaggio regnante, ora un’inquietudine teleologica ed escatologica eminentemente formale, mentre – forse per la scelta operata dai cronisti stessi, ma senza dubbio nel fondo per un vuoto oggettivo – ne resta soltanto qualche isolato saggio di iniziativa personale, affettiva, che appaia riferibile al rapporto lirico o elegiaco fra amante-amato, amore-dolore, presenza-assenza, sogno-realtà.

La cultura espressa in *runasimi* invece, benché accanto ad evidenti e strutturalmente comprensibili convergenze e analogie con i *topoi* delle altre letterature preispaniche citate, accorda un netto favore alle tematiche sentimentali, da quelle di fondo romantico a quelle erotico-amorose. Ovviamente, termini come lirico, elegiaco, romantico sono da considerare qui come semplici tentativi d’interpretazione interculturale.

Contesti socioculturali e costanti estetiche

Le fonti cronachistiche della poesia dei Quechua ne evidenziano, spesso con diligenza e sicurezza, le forme e le proprietà intrinseche nella versificazione cadenzata, ritmica, rimata, intercalata da frequenti reiterazioni concettuali (peculiarmente mnemotecniche) e incisi (o commenti corali ai singoli discorsi poetici), e in tutto ciò differente dalla prosa uniforme e monocorde usuale nei miti tradizionali e nelle narrazioni riscattabili circa i Quechua stessi e circa le popolazioni con essi confinanti.

Ne evidenziano anche i generi: oltre a quello intimistico del contatto (o del contrasto) amoroso del quale stiamo occupandoci, altri di tenore religioso (come gli inni al dio creatore Wiraqocha o alla Pacha Mama), cortigiano (inni all’Inca, elogi a Manco Capac o ad Atawallpa), agrario dei cori amebai maschili e femminili (pertinenti a culti ctonico-sessuali in occasione delle

semine e dei raccolti), pedagogico (avventure della volpe e della scimmia), e ulteriori generi recitati o cantati, danzati, ritualizzati o meno, ma ravvisabili ognuno per nome e fornendo perciò indizio di una traiettoria non certo breve nella loro maturazione e differenziazione.

Li suggeriva o correggeva (non è riferito in che modo) qualche funzionario ufficiale (*amauta*) e li redigeva, declamava e insegnava una specie di bardo o aedo sicuramente agreste, campagnolo o montanaro (*arawiku*). Di nessuno viene però tramandato il nome.

Questo insieme di fattori estetici rifletteva una situazione socioculturale concreta, sospesa tra un rigoroso classicismo e una ferma disciplina interattiva; non fu privo né di valori né di contraddizioni, e in particolare nelle arti poetiche (e, vale la pena di aggiungere, coreutiche, plastiche, tessili, plumarie), alla pari con quelle ingegneristiche e idrauliche percorse direzioni assai precise e individuali. Esso venne veicolato e tenuto unito dal *runasimi* raggiungendo l'*akmè* alla vigilia della conquista spagnola.

Le fonti documentarie

L'attinenza sinergica fra società quechuizzata e produzione poetica runasimi risulta dalle fonti cronachistiche, poche ma concordi, e pregevoli sia nel riferirsi a esperienze loro contemporanee, sia nell'avvalersi di precedenti fonti testimoniali.

Agli anni tra il 1570 e il 1580 risale probabilmente la *Relación de las fábulas y ritos de los incas en el tiempo de su infidelidad*, compilata dall'andaluso Cristóbal de Molina, frate "doctrinero" di vasti interessi demosofici e di notevole capacità discriminante; da notare che le definizioni di *infidelidad*, *infielles* "infedeltà", "infedeli" (= "non cristiani") ebbero un'estesa fortuna nell'ambito andino fino al prevalere di termini diversamente inesatti quali indio, indoa-mericano, amerindio.

Risultato capitale del meticciamento fisico e culturale che stava iniziando nel territorio incaico fu da parte sua Garcilaso de la Vega (1539-1616), interessante figura fra il biculturale e l'apatrida, buon letterato, soldato e cronista, autore in questo settore di corposi scritti conosciuti con i titoli di *Comentarios reales* (1609) e *Historia del Perú* (1617).

Meticcio o indigeno che fosse, non è ben chiaro, fu geografo, cronista, accurato osservatore, cosciente dei valori indigeni e delle problematiche derivate dalla conquista spagnola Guamán Poma de Ayala, che nel 1613 terminò di scrivere ed illustrare con bei disegni le opere e i giorni della vita peruviana nella sua *Primera nueva corónica y buen gobierno*.

Intorno al 1620-1625 l'indigeno Juan de Santa Cruz Pachacuti Salkamayua redasse una *Relación de antigüedades de este Reyno del Perú*, con informazioni e valutazioni risalenti alla generazione precedente e quindi dotate di una loro originalità.

Sparsi in questi scritti si leggono, vuoi "per extensum" vuoi frammentati, gli esempi della letteratura poetica in *runasimi*, in primo luogo quelli religiosi e celebrativi di maggiore incidenza comunitaria, in minor numero quelli d'ispirazione lirica ed elegiaca.

Le compilazioni, originariamente memorizzate talvolta anche in versioni parallele durante generazioni e di per sé anonime, conservate in ambienti privati sin dall'epoca coloniale, costituiscono un "thesaurus" qualitativamente discontinuo per tempi e attribuzioni, ma previa un'attenta critica comparativa palesano risvolti e caratteri estetici e tematici di spiccato valore autonomo e non solo complementari della documentazione cronachistica. Le migliori sono le *Colecciones* dovute a José Armando Méndez e a Ismael Vásquez, che danno spazio discretamente all'ispirazione lirica ed elegiaca.

V'è infine da considerare la straordinaria continuità della letteratura poetica in *runasimi*, che con poche ombre e molte luci giunge fino ai giorni nostri, vivendo e rivivendo caratteristiche ancestrali delle culture quechuizzate come la religiosità precristiana, l'amore incontaminato per le verità insite nelle piccole cose, l'ansietà per il domani, gli affetti elementari tra individui e natura. Anche qui, una saggia critica comparativa riconosce gli echi preispanici.

La nomenclatura risponde in ogni caso a classificazioni generalmente cristallizzatesi con il tempo, in quanto in un singolo genere si trovano inserimenti, sovrapposizioni e riferimenti di altri generi; per esempio, l'*arawi* ("poesia sentimentale") appare contaminato in certi siti con il *jailli* ("cantico") sacro e il *jailli* agricolo, in altri con il *wanka* ("lamentazione"), il *taki* ("strofa" popolare), il *wayñu* ("incontro amoroso danzato"), il *qhaluyu* ("canzone danzata"), infine si depura come poesia essenzialmente amorosa.

Tre *arawi* su tre *topoi* diversi sono anche parte integrante del dramma storico-aulico intitolato *Ollantay*.

Trama di questo è una leggenda incaica concernente le vicende amorose fra l'eroe popolare Ollantay e la principessa inca Coyllur; vicende concluse "more maiorum" (ossia con pene capitali) nel nucleo narrativo preispanico e rielaborate tardivamente (1782) con un finale felice dall'arciprete indigenista Antonio Valdés, che ne venne poi spesso considerato l'autore.

In realtà, anche qui gli inserti di un genere poetico in un altro sono quelli usuali della poesia in *runasimi*. In questi *arawi* inoltre, la correlazione tematica fra amore e dolore, tra vita e morte, crea e segue tutte le coordinate con

l'intreccio concreto della leggenda, mentre le analogie fra l'umano e il cosmico, tra il sentimentale e l'istintivo ne costituiscono il patetico motivo-guida. Ne discende che tali inserti appartengono – fatti salvi i comprensibili ritocchi sul linguaggio – senz'altro al nucleo anonimo del dramma.

Il complesso dell'amore svanito

Nella poesia amorosa un vero gioiello resta, effettivamente sotto i profili tematici e artistici fin qui riportati, un messaggio adespo che volentieri intolleremmo "Ci eravamo tanto amati":

A che si riduce l'amore
-tortorella campagnola-,
così piccolo e sforzato,
or che amarmi non sai più?

A che il saggio di maggior esperienza
-tortorella campagnola-,
lo prevede destinato,
or che amarmi non sai più?

Tortorella campagnola,
or che amarmi non sai più,
spunta il dì in cui devo partire.

Come a rondine già sull'ali
-tortorella campagnola-,
il cammino indicamelo tu,
or che amarmi non sai più,
affinché io lontano vada,
senza che nessun mi veda
-tortorella campagnola-,
e così io segua il mio destino.-

Tortorella campagnola,
or che amarmi non sai più,
spunta il dì in cui devo partire!

Dilemma spontaneo e insolubile è se prevalga l'antropomorfismo nel comportamento dei due volatili oppure lo zoomorfismo in quello dei due

protagonisti. La scelta dei termini, di per sé effettuata combinando osservazione positiva e finezza psicologica, rende inoltre attuale e universale il fondo lirico di questo *jaray arawi* (“canto d’amore doloroso”).

La consapevolezza dell’universalità dell’amore

Un appuntamento fra amante e amata tutto diverso, ora contemplativo ora sognante, è questo *wayñu* frammisto di analogie naturalistiche e socioculturali:

Fiore carminio, sangue reso luce,
bella figliola nata per essere ammirata!

Dolce principessa, occhi di stelle,
fresca corona, diletta mia.

Non appena ti guardo, ti ritrai,
timido fiore del prato.

Nella tempesta della mia sventura,
tu sei l’arcobaleno che mi dà quiete.

Stella trionfante in mezzo alle nubi,
sei condor che cingi il mio pensiero.

Arcobaleno innalzato sopra l’abisso,
giorno albeggiante della mia pupilla.

Sole che indugi al centro del cielo,
la tua chioma dorata è una melagrana matura.

Pietra preziosa, ti trovò un dì il mio cuore,
e ora sei il disegno fiorito della mia passione.

Tortora mia, con la voce di miele,
in qual coppia d’amore sta il mio cuore!

Un manto intessuto di fiori tu indossi,
la sua trama è tutta di fili d’oro.

Le sue frange delicate le stringe il mio affetto
e le assicura l’ansietà dei miei occhi.

Come il tuo incanto, qui nel mio ricordo,
incontenibile, va inebriandomi!

Un triplice intreccio, insistente sulle particolarità ritenute più delicate e preziose dei regni della natura e dei riflessi della cultura, rimemora l'idillio e l'amplesso con una dolcezza costante e misurata. Basterebbe questa sola concezione acronica e atopica, decisamente religiosa, dell'amore, per situare la lirica precolombiana in *runasimi* fra le perle di maggiore spessore identitario, svilite o avvilitate dalla conquista ispanica. Oltre quel condor (o quella tortorella?) sta soprattutto vigile ed onnipresente la donna andina, sempre *nusta* (sì, "principessa") quando sa davvero amare e incantare il suo uomo.

La risposta alle ambivalenze dell'amore

Pur cedendo qua e là a un composto manierismo, il *klimax* ascendente e spontaneamente contrastivo che si rileva in un *taki* denso di analogie, concentra un idillio che definiremmo programmatico in vista di un amplesso interminabile, tutto dialettico di quel "dolce inganno" riportato al finale. La base agraria è fissa (tal quale in un *jailli*), l'altezza dell'ispirazione trascende le vette andine e diventa fissa sublimandosi nel cosmo.

È una lirica da leggere adagio, con pause ripetute dopo ogni distico (nell'originale un distico corrisponde a una strofa di quattro versi al massimo pentasillabi):

Fiore rigoglioso sei tu, spina pungente son io.
Tu sei ventura fatta vita, io sono dolore che opprime.

Tu sei vergine colombella, mosca tediosa io sono.
Luna candida come neve sei tu, notte penosa son io.

Pianta di frutti maturi sei tu, io soltanto un tronco parlato.
Tu sei il mio sole, il mio sole tu sei, ed io una notte dolorosa.

Tu sei vita della mia vita, sei amore del mio amore.
Tappeto disteso ai tuoi piedi, io eternamente sarò.

Giovane felce che dispiega un mantello di verde novello:
biancovestita sei la stella del mio mattino.

Bianca nube, la più lieve; sorgente d'acqua pura, la più chiara:
tu sarai il mio dolce inganno, io sarò la tua ombra oscura.

L'incalzare degli opposti ha una forte valenza socioculturale; vi si stemperano i tempi e gli spazi, le figure che li ravvivano, i sentimenti che li legano all'u-

mano, ascendendo, come si è detto, al sublime. Rimane l'impressione, che la comunanza esistenziale con gli esseri della montagna, della selva, del fiume correntoso, della costa deserta, quale la sperimentano in ogni momento le popolazioni dell'America Equinoziale, renda spontanei i *nagual* degli indigeni con tali esseri e ne fissino l'intercambiabilità, che è un "topos" radicale della loro poesia.

L'imponderabilità di ogni amore

Ma le strade dell'affetto non hanno limiti, solo non si assolutizzano né in teoria né in pratica, per non prevaricare sulle strade reputate diverse.

Dedicata, non è possibile stabilirlo senza dubbi, o da un figlio a un genitore, o da un amico a un amico, o da un protetto a un protettore, è una lamentazione funebre (*wanka*), dove l'identità umana coincide con quella naturale (una volta ancora paesaggistica) in qualità e modalità d'azione:

Sicuro albero ombroso,
sentiero di vita,
acqua cristallina di cascata,
tu fosti per me.

Fra le tue fronde
si costruì un nido il mio cuore,
la mia gioia alla tua ombra
fiorì.

È possibile che tu te ne vada così solo?
Piè non tornerai ad aprire
gli occhi?

Per quale sentiero t'incamminerai
abbandonandomi,
senza nemmeno più aprire
le labbra?

Quale albero ora mi assicurerà
l'ombra?
Quale cascata mi offrirà
il suo canto?

Come affronterò
questa solitudine?
Un deserto sarà la vita mia!

Qui l'accento passa dalla crisi della presenza alla disperazione della solitudine, così come dall'epicedio all'elegia, ma conserva sempre quell'afflato profondamente radicalizzato che permea la mentalità quechua allorché rispecchia l'universo degli affetti.

L'*arawi* pertanto stabilisce la propria fisionomia concretata sul rapporto amante-amato, amore-dolore, presenza-assenza (e analoghe antitesi dell'esperienza amorosa) occupando le tematiche affettive dalla più evidente alla più nascosta, dalla più specifica alla più libera, entro quell'intimo mistero che è la nostra essenziale ambivalenza.

Gli intrecci drammatici degli affetti

Proiezione ed introspezione si ritrovano spesso insieme, laddove l'atmosfera sociale le agevola. Lo si constata negli *arawi* inseriti nell'*Ollantay* per ambientare (in un singolare modo cosmologico) l'azione drammatica dell'eroe e della *ñusta* bramata e a lui vietata. Nel primo ricompare, verso dopo verso, un richiamo vocativo che funge da sfondo corale, e l'ambiente ne ricava la coerenza scenica necessaria alla comprensione della trama. Funzionale espediente artistico è pure la suddivisione in strofe di versi brevi (senari, settenari, ottonari) con ritmi cadenzati e precise rime. La lirica inizia così:

Ama, ppisqo, mikuychu,
-tuyallay, tuyallay-
ñusttalaypa chajranta,
-tuyallay, tuyallay-
maman jina tukuychu,
-tuyallay, tuyallay-
jillurina saranta
-tuyallay, tuyallay-.

Vale a dire:

Smetti, uccelletto, non mangiare oltre,
 -passerottino, passerottino mio-
 nel giardino della principessa,
 -passerottino, passerottino mio-
 non andare a mangiare
 -passerottino, passerottino mio-

tutto il mais tentatore
 -passerottino, passerottino mio-.

E continuando nella traduzione:

È bianco ancora il grano
 -passerottino, passerottino mio-
 e ancor congiunte le pannocchie,
 -passerottino, passerottino mio-
 anche se è blando ogni chicco
 -passerottino, passerottino mio-
 e tenere ancora le foglie.

C'è una fionda per i golosi,
 -passerottino, passerottino mio-
 e una piaga ci sarà per te,
 -passerottino, passerottino mio-.
 (Devo tagliarmi le unghie
 -passerottino, passerottino mio-
 per non graffiarti!).

Non più guardare l'uccellino
 -passerottino, passerottino mio-
 che hai lì davanti strozzato;
 -passerottino, passerottino mio-
 domanda, domanda al suo cuore,
 -passerottino, passerottino mio-
 tenta di cercare nel suo piumaggio.

Esso, poverino, fu colpito
 -passerottino, passerottino mio-
 per avere colto un granello.
 -passerottino, passerottino mio-.
 È così che succede
 -passerottino, passerottino mio-
 al passerotto ingenuo!

Metafore e simboli appartengono ad una saggezza che vede il male e non se ne fa avvincere, conscia che se ogni essere del cosmo agisse secondo la propria indole, il male non esisterebbe e l'accordo amoroso diverrebbe spon-

taneo. È un messaggio che sembra contemperare luci ed ombre passate in rassegna nel nostro discorso.

Amare, saper amare: il dolce inganno della vita

Tuttavia la realtà sperimentata è ben diversa: il male, il dolore e la solitudine, il gelo del cuore, la morte, tolgono vigore anche all'abbraccio supremo; allora tempi, spazi, forme non contano più, conta soltanto l'essersi resi conto del "dolce inganno" che fu l'amore, qualsiasi amore tentato, proposto, realizzato, giurato nella condizione umana e che conclude e suggella ogni dialettica: il "dolce inganno" del *taki* contrastivo che abbiamo letto qualche momento fa.

In un altro *arawi* intercalato nell'*Ollantay*, le protagoniste simboliche sono una volta ancora due miti colombelle:

Due colombe innamorate
tubano sospirando e si affliggono,
poiché la neve le ha costrette
sopra un ramo secco e marcito.

Una di esse si accorge che la compagna,
la sua tenera e soave compagna,
che da lei mai poteva staccarsi,
ora cercando cibo si è smarrita
sulla china scoscesa e deserta.

Anche l'altra colomba sta in pena,
ricordando l'amata,
credendola morta di fame, implorando:
"Colomba, dove sono i tuoi occhi,
dov'è il tuo morbido seno,
dove il tuo cuore che mi stringeva dolcemente,
dove la tua voce che mi chiamava per nome?"

E quella lasciata sola,
va brancolando di roccia in roccia
e piangendo sconsolata
cerca fra i cespugli di rovo.

Va chiedendo a tutto intorno,
senza posa: "Dove sei, o cuore mio?"

E scivolando nella sua angoscia,
infine cade, e muore.

Le endiadi che animano il *ludus* amoroso e ne maturano volta a volta l'intimità e la reciprocità, terminano soltanto con il terminare della vita.

Ma se a tale dramma nessuno sfugge, è pur vero che la gioia d'amare si ripete in chi resta, e dopo di questi in chi resterà, in un avvicinarsi misterioso che l'uomo di fede, il Quechua credente, affida al dio creatore in una invocazione d'ispirazione insieme spirituale e materiale, la cui validità interculturale si intende solo se "omnia munda mundis":

O Wiraqocha, causa di ciò che è,
dio sempre presente,
giudice dell'universo, giudice della procreazione!
Tu che stabilisci con il solo dire:
"Questo sia uomo, questa sia donna",
che viva libero e in pace
l'essere che hai creato e messo nel mondo!

Dove sei?
Fuori o dentro, nella nube candida o nell'ombra?
Ascoltami, rispondimi!

Fa' ch'io viva molti giorni,
fino al tempo in cui incanutirò.
Allora alzami, sollevami con le tue braccia,
e se mi stanco, aiutami,
dovunque tu sia, padre Wiraqocha.

Se ne conclude, quindi, nell'essenza elementare, che l'amore – ogni amore – è al tempo stesso vita vissuta e parte ineffabile del mistero dell'esistenza umana.

Sfondo storico della poesia amorosa in runasimi

La configurazione socioculturale che tenne strette le popolazioni quechuizzate all'Inca e alla religiosità che ne fu base per la dominazione, spiega con verisimiglianza il persistere dei soggetti intimistici e il collegamento di questi alle sfere funzionali della vita quotidiana (cibo, protezione, sesso) sintetizzate dall'amore reciprocitario. Spiega inoltre perché questa realtà sia stata inter-

pretata poeticamente prediligendo analogie e simbolismi tratti dall'esperienza immediata della giornata terrena di popolazioni sparse in ambienti dove l'interazione fra natura e cultura era capitale per sopravvivere, e che l'unificazione incaica era riuscita a organizzare e conservare.

Una configurazione socioculturale per tanti versi analoga si riscontra presso la quasi totalità delle popolazioni americane indigene, da quelle ancora indenni dalla deculturazione susseguita al 1492, e aumentata secolo dopo secolo, a quelle documentate prima della loro estinzione da qualche onesto o ingenuo osservatore. Sacralità della terra, limiti alla depauperazione ambientale, disciplina nelle istituzioni familiari, educative, economiche, normativa dell'aiuto reciproco: tutti fattori della coesione sociale assai spesso disintesi o tergiversati o ignorati dai fautori della "civilizzazione" più o meno globalizzante delle imprese colonialiste e transnazionali.

Annotiamo ciò, per comprendere i fattori delle dimensioni attinte dal dominio incaico anche nelle concezioni centrate sulla convivenza familiare, sulle relazioni intersessuali, sulla morale comunitaria, sul rispetto per la vita, dal momento che tali concezioni, salvaguardando di massima le tradizioni delle popolazioni che lo integravano, vennero fatte convergere nell'interesse della quiete sociale e del benessere collettivo.

In tale linea incamminiamoci su un argomento certamente non estraneo a quello della lirica amorosa. La frequenza nelle tombe risalenti all'epoca preispanica (*huakas* in *runasimi*) sia nel *Tabuantinsuyu* sia nelle regioni confinanti, di manufatti preziosi di carattere erotico e di statuette ceramiche di spiccato carattere sessuale (esibizionistico, coniugale, sodomitico, tribadico...) riguarda infatti più di un capitolo dell'archeologia sud-americana. Oltre il confine fluviale dell'*Angasmayo*, in territorio di Ipiales, sul pavimento di una *huaka* contenente i resti di due coniugi *pasto* ho rinvenuto fra le dotazioni sepolcrali una spirale penica d'oro basso. In uno scavo che ho realizzato presso Túquerres troneggiava fra alcuni vasi cinerari uno bi-antropomorfo raffigurante una coppia sodomitica. Collezioni pubbliche e private, in Perù, Bolivia, Ecuador, Cile, conservano centinaia e centinaia di codeste ceramiche erotiche, frammiste a migliaia di ceramiche che riproducono a tutto tondo scene della quotidianità. Incaiche e preincaiche, sono obiettivamente opere d'arte; fisionomie, atteggiamenti, vesti e ornamenti, la scelta stessa dell'argilla e della colorazione, ne fanno documenti storico-culturali di primo piano.

La loro relazione con la letteratura amorosa è spontanea e intrigante.

Al riguardo, appuntiamo giustificazioni specifiche e comparazioni generiche, tutte però convergenti:

– 1. Nelle popolazioni indigene americane, quanto riguarda il sesso e le

norme circa la sua sfera funzionale in base all'età e al ruolo di ogni membro della comunità è parte integrante dell'educazione familiare. – 2. L'esercizio, la *partnership*, l'eventuale tabuismo etico-magico-religioso vigente sul sesso entro ogni singola popolazione, sono stati storicamente, e sono tuttora, soggetti a variazioni derivanti da evenienze locali (guerre o feste tribali, epoche di caccia, numerosità e morbilità della popolazione stessa). – 3. Ne discende che, per esempio "el vicio nefando" tante volte rilevato dagli invasori europei, nel gruppo 'x' oggi è tabù e invece nel gruppo 'y' oggi viene praticato (in un'orgia agraria propiziatoria), mentre tempo fa era pure qui vietato. La variabilità è dunque ripetutamente complessa. – 4. Circa i territori peruviani la modellistica della ceramica erotica risulta essersi originata, sviluppata e diversificata nel regno costiero dei *Moche*, fino a sei-sette secoli prima dell'apogeo incaico. Proseguì poi nel *Tahuantinsuyu*, accolta o rifiutata secondo le preferenze morali ed educative delle varie comunità in esso coinvolte. – 5. La correlazione di tale modellistica con la poesia erotico-amorosa che, con minore o maggiore evidenza e verisimiglianza, le si rapporta, risponde alla variabilità che concerne su questo *topos* concreto i tempi finali dell'epoca incaica, ma non è affatto una correlazione assoluta né determinante.

La conclusione non lascia accesso a nessuna illazione fuorviante. Resta perciò margine per una breve strofa sull'amore, riferita da Garcilaso:

*Caylla llapi
puñunqui.
Chaupi tuta
semasac.*

Cerchiamo di tradurla conservandone le stesse molteplici, intime, sommesse ambivalenze:

Qui accanto
dormirai.
A mezzanotte
io verrò.

Con questo momento di sospensione termina il nostro discorso, che vorremmo inteso nei limiti della disamina tentata e delle considerazioni che abbiamo ritenuto ragionevole aggiungere ad essa.

Nella poesia quechua originale, l'amore è un tesoro della natura a cui apparteniamo, con i chiaroscuri che nascono dalla varietà stessa degli affetti; è

un tesoro di tutti e per tutti gli esseri di questa terra concreta. Saperlo offrire e saperlo ricevere è condizione essenziale della felicità. Saperne capire la fine equivale a captare la struttura contingente, la provvisorietà necessaria, le indefinibili ambivalenze del mistero che e in cui viviamo.

Attribuendo dunque il giusto valore comparativo alle immagini antitetiche, alle metafore e alla simbologia che pure collegano la poesia in *runasimi* alle esperienze, alle illusioni e alle delusioni della condizione umana, questo messaggio costituito da pensieri, memorie, sogni, meditazioni, e da elementari, spontanee, fors'anche ovvie, analogie, è da accogliere come uno dei lasciati migliori dell'America preispanica.

Postilla bibliografica

Tutti gli scritti dei cronisti e dei primi storici della *Conquista* sono pubblicati e più volte riediti nella *Biblioteca de autores españoles* di Madrid.

Alcina Franch J., *Poesía americana precolombina*, Prensa Española, Madrid 1968.

Konetzke R., *Die Indianerkulturen Altamerikas*, Fischer B., Frankfurt/M. 1965.

Lara J., *La poesía quechua*, Ed. Universitaria, Cochabamba 1947.

Manzini G.M., *Notas sobre la cerámica del Perú prehispánico*, Estudios del Museo Antropológico IX, Manizales 1979.

Id., *La poesia nelle culture pre-colombiane (Nahuatl, Maya, Kechua)*, in *Poesia: Antologia Illustrata*, a cura di E. Marinelli, Giunti, Firenze 2002.

Porras Barranechea R., *Mito, Tradición e Historia del Perú*, Univ. de San Marcos, Lima 1969.

Séjourné L., *Altamerikanische Kulturen*, Fischer B., Frankfurt/M. 1971.

V. A., *América precolombina y colonial*, Sol90, Barcelona 2003.

Wavrin M. de, *Les Indiens sauvages de l'Amérique du Sud. Vie sociale*, Payot, Paris 1948.