

GIORGIO MARIA MANZINI

UOMO, TERRITORIO, CULTURA IN UNA PITTOGRAFIA TRADIZIONALE ANDINA

ABSTRACT - The author analyses a bolivian pictography that reproduces the Christian prayer «Our Father» and some communications ways of the catechizing in the Andean area.

KEY WORDS - Pictography, Catechizing, Latin America.

RIASSUNTO- Si analizza una pittografia boliviana che riproduce il testo della preghiera cristiana al «Padre Nostro». Si evidenziano in essa particolari modalità comunicative, usuali nelle tecniche catechistiche ispano-coloniali, ed altre risalenti ancora all'interpretazione iconografica dei contesti ambientali e culturali, tradizionale nelle comunità indigene andine.

PAROLE CHIAVE - Pittografia, Catechizzazione, America Latina.

PITTOGRAFIE ANDINE

Fra le popolazioni delle Ande boliviane sussiste una notevole produzione artigianale di oggetti rituali, sia dei culti cristiani sia della vivissima religiosità indigena che tuttora li accompagna. Sono immagini di santi, crocifissi, *ex-voto* dipinti o scolpiti su legno oppure modellati in argento, recipienti sacri, rosari, stendardi, un'ampia *parafernalia* ecclesiale e funebre. Vi suscita però un interesse particolare, il repertorio degli espedienti materiali utilizzati dai *Doctrineros* fin dai primi tempi della Colonia per la catechizzazione degli indigeni, come i riquadri di tessuto (*paños*; noi diremmo «teli», «tappeti», «pannelli») di lana di qualche camelide andino (per lo più la *llama*, ma spesso anche l'alpaca e la vigogna) sui quali si illustrano, figura dopo figura, scene esemplari

della Storia Sacra. Sono messaggi pittografici, dove si comprova uno stretto sincretismo fra mentalità andina e ispanica, fra valori autoctoni e cristiani, e la sopravvivenza fino ai nostri giorni, di una tecnica mnemonica che merita un esame ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ La comunicazione pittografica è frequente nelle culture arcaiche. Viene realizzata mediante una successione di figure circostanziate entro codici interpretativi noti – anche a distanza di tempo e di spazio – tanto ai redattori quanto ai lettori. Utilizza le modalità espressive più diverse (disegni e incisioni su qualsiasi supporto, dalla roccia al corpo umano, elaborazioni plastiche, intrecci di fibre vegetali, allineamenti di sabbia colorata...), in cui si combinano criteri documentari e drammatici inequivoci e tendenze verso un'ulteriore agilizazione stilistica (rulli, placche stampanti...). È perciò legata da un lato all'arte scenografica (da quella plastica e pittorica a quella piumaria), dall'altro ad una sia pure rudimentale tecnica ideografica dell'informazione.

Il messaggio può eccedere come criptografia (diventando interpretabile in modo analogo a un «rebus» di ambito gergale) o come l'attuale fumettistica (cioè rendendosi leggibile secondo codici così generici da togliere la peculiarità alle informazioni trasmesse). Ne discende che l'interpretazione corretta di una pittografia, anche la più semplice, richiede l'esame coordinato dei contesti ambientali, storici, culturali di cui essa è parte. (Sulle realtà socioculturali operanti in tale problematica, cfr. G. M. MANZINI, *Commento alla Religiosità*, Verona 1968, pp. 6, 8, 11).

Gli indigeni americani eseguono tradizionalmente le loro pittografie su ogni specie di supporti, da quelli più durevoli come le pelli di foca (Inuit e Netsilik dell'estremo Nord) o le pelli di daino (Lenni Lenape del Delaware) e mediante figure a base di nerofumo e collanti di origine vegetale o animale, a quelli più labili come un terreno piano e diserbato, mediante figure di sabbia colorata (Seneca dei Grandi Laghi). Fra gli indigeni delle regioni caraibiche, i messaggi pittografici si redigono sopra un pezzo di corteccia di palma *damagua*, stirato e battuto fino a diventare morbido e omogeneo (quando non è, come succede ormai spesso, un foglio di legno compensato). Nelle alteterre andine, in epoca anteriore alla conquista ispanica, ebbero funzioni pittografiche certi tessuti di lana di *llama* e altri materiali (anche capelli umani) riferenti narrazioni mitico-rituali; oggi si rinvergono quasi intatti nelle tombe e nei depositi sacri (*buakas*). Si connette loro, per le tecniche dell'ordito e per la vivacità dei messaggi, anche se meno per la scelta dei colori, la produzione coloniale e attuale di tessuti intrecciati al telaio, ancora con funzioni narrative. A questi si accompagnano, dal periodo coloniale in poi, i *paños* dipinti a cui si riferisce il testo.

Circa l'utilizzazione concreta della pittografia nell'America indigena, valga un paio di esempi. Fra i Kuna del Golfo di Urabá e i Katío dell'entroterra caucano, sono tuttora frequenti delle tavole o terapeutiche o apotropaiche, dipinte su *damagua* o su legno di *balsa* con colori vegetali a figure generalmente rosse e nere, che narrano la scoperta di una curazione o una ierofania iniziatica, e vengono recitate e cantate dal *ságuila* (kuna) o dallo *xaibaná* (katío) – i locali guaritori sciamanici – presso il malato o l'iniziando a qualche grado della pratica del sacro. (Sull'oggettivazione pittografica come parte integrante delle liturgie sciamaniche, v. G. M. MANZINI, *Los «Areytos» y la realidad de lo sagrado en algunas comunidades indígenas del área caribe*, «Il Santo» 24, s. II, 1-2, Padova 1984, pp. 264-266 e pp. 271-274).

Da parte loro, le popolazioni montane del Messico, del Guatemala, dell'Ecuador, del Perù e della Bolivia, fin dal secolo XVI documentano variamente l'applicazione delle tecniche pittografiche alla didattica evangelizzatrice. (V. alcuni riferimenti in J. LIPS, *L'origine delle cose. Storia della civiltà umana*, Firenze 1963², p. 292 e p. 511 ss.).

Dai paraggi di Colquechaca, fra il Lago Poopó e la città di Sucre (l'antica Chuquisaca, il cui nome è rimasto al dipartimento del quale è il capoluogo) proviene un *pañó* esplicativo del Padre Nostro, copiato poco prima del 1996 da un anteriore esemplare (anch'esso copia) ormai illeggibile per il tempo e l'uso; costituiva il «pezzo forte» di una bottega di oggetti sacri e ne risultava esecutore un *campesino* del luogo, certo Artemisio González, all'epoca sessantenne, noto anche come autore di intagli in legno e di quadri dipinti di genere arcaicizzante, se non proprio primitivista, materiale di cui riforniva le bancarelle dei mercati di Sucre e Cochabamba.

Si tratta di un tessuto di lana di *llama*, con dimensioni all'incirca di cm 90 x 95; l'esemplare di cui è apografo era un riquadro di dimensioni quasi doppie, evidentemente per motivi didattici. È dipinto con colori di produzione industriale, preferiti a quelli di origine domestica per il costo inferiore, a figure bianche, nere e alcune blu sul fondo grigio. Nel modello, al blu si era preferito il rosso, ancora di origine vegetale e locale, oggi del tutto sbiadito.

Ogni versetto dell'orazione domenicale vi è sintetizzato da un numero variabile di figure; la disposizione di queste è, al solito, bustrofedica cominciando dal basso a destra di chi legge ⁽²⁾.

Circostanza indicativa della popolarità raggiunta dalle modalità della catechizzazione, di cui il *pañó* è il mezzo, è che il venditore me ne interpretò il testo come a memoria, rapportando le figure ad ogni versetto dell'orazione, sia a voce che con note scritte (decisive laddove riscontravo qualche incertezza o ambiguità nella sua descrizione verbale), sempre in kichua, nome che si dà nella regione al dialetto kechua (o runasimi) che vi si parla ⁽³⁾.

Ebbe per esempio versioni pratiche locali in tutte le popolazioni indigene di queste nazioni, un *Paño de Lágrimas* che seguiva la Passione di Cristo, presentandola stazione per stazione. Riguardo alla Bolivia, da molti decenni è conosciuto nel campo americanistico un *Paño del Padre Nuestro*, di cui si cita come autore un indigeno di espressione kichua, di nome Julián Guerrero e abitante nella località di San Lucas (provincia di Cinti, nel dipartimento di Chuquisaca); esso è stato riportato e commentato su numerose pubblicazioni etnografiche e missionarie (Cfr. *Enciclopedia Argentina Indígena*, Buenos Aires-varie volte ristampata, s. v. «Paño»).

⁽²⁾ L'interesse per una produzione (o una memorizzazione) artistica, su temi oggi differenziabili tra scenografia, pittura, ideografia, conserva sulle pareti rocciose delle vicinanze di Sucre e Cochabamba frequenti esempi (graffiti, incisioni, rilievi), riguardanti un arco di tempo che va da epoche senza dubbio preispaniche fino ad oggi: K. PARKNERT - A. CH. LARSSON, *The Documentation of Bolivian Rock Art*, «Etnologiska Studier» 42, Göteborg 1998, pp. 53-58.

⁽³⁾ Rispetto a quelle del testo di Cinti, redazione e successione iconografica presentano varianti irrilevanti; l'esegesi etnolinguistica conduce a deduzioni qua e là differen-

IL TERRITORIO COME FONTE DI MOTIVI

Un'analisi strutturale di questo pannello mnemotecnico può ora contribuire a far luce, non solo sulle particolarità didattiche e sui limiti informativi della pittografia (specialmente quando affronta temi dottrinali), ma anche sulle valenze culturali, linguistiche, comportamentali che conserva in essa l'esperienza storica del territorio geografico e delle inerenti associazioni biologiche. Tali valenze costituiscono in effetti il presupposto e il sottofondo della tecnica mnemonico-didattica in pannelli come il nostro.

A tal fine quindi, riproduco nella fotografia annessa il *pañó* di Colquechaca (Fig. 1) con la numerazione di ogni sua fase, indispensabile per affiancarvi un commento. Nello schema che le segue, annoto poi con la stessa successione numerica le osservazioni esplicative da ritenere valide (a), l'interpretazione in kichua trascrittami dall'informante (b), la traduzione letterale italiana (c).

Ciò stabilito, va constatato che l'iconografia e i suoi rinvii alla realtà in cui il *pañó* si giustifica, comprende almeno cinque gruppi referenziali: quello centrato sulla rappresentazione dello spazio templare, quelli pertinenti alla flora e alla fauna del territorio andino, quello concernente la figura umana, infine quello centrato su oggetti o su circostanze prevalentemente culturali.

La concezione dello spazio templare – il territorio considerato perfetto nei suoi quattro angoli, corrispondenti ai confini del mondo – è ben chiara nel *Tabuantinsuyu* incaico ⁽⁴⁾: in questo *pañó* si applica immediatamente alla Terra Madre (la «Pacha Mama»: cfr. in esso la figura n. 15) e mediamente alla Terra Alta, i Quattro Cantoni ultraterreni, ossia il Cielo (nn. 2, 16). L'immagine del tessuto quadrangolare fa con-

ti; in ambedue le interpretazioni scritte in kichua si impiegano convenzioni correnti, rispondenti assai meno ai tipi ortoepici locali che al modello grafico ispanico, ma valide nell'immenso territorio in cui sono diffusi i dialetti del kechua (CC = Q = K; H- = J-; HUA- = WA-, etc.). Delle popolazioni kechua tratta diffusamente L. BAUDIN, *El Imperio Socialista de los Incas*, Santiago de Chile 1970, pp. 389-392 (dalle osservazioni ormai classiche di C. Markham e di P. Rivet); particolarmente di quelle boliviane R. AUBRY, *Bolivia* in A. V., *De una pastoral indigenista a una pastoral indígena*, Bogotá 1987, pp. 45-61 (con riferimenti storici e geografici attuali).

⁽⁴⁾ Il *Tabuantinsuyu* riuniva di fatto (come indica il nome) «Le quattro parti del mondo,»Le quattro regioni insieme»; ne era capitale *Ccoscco* (El Cuzco), ossia «L'ombelico»: BAUDIN, cit., p. 399; J. IMBELLONI, *Civiltà Andine. Creazioni plastiche e stili degli antichi popoli delle Ande*, Firenze 1963², p. 333 e 340.



Fig. 1 - Il paño di Colquechaca.

| a. | b. | c. |
|---|--------------|---------------------------|
| 1 | | |
| Figura tradizionale locale di sacerdote doctriero. | YAYAICU | Padre nostro, |
| 2 | | |
| Palo terminante a forcella, con sovrapposta una stoffa quadrangolare (=«terra alta», un Tahuantinsuyu celeste). | HANACCPACHA- | Cieli |
| 3 | -CUNAPI | Nei |
| 4 | CACC | che stai,/ che risiedi, |
| 5 | SUTIIQUI | il tuo nome |
| 6 | MUCHASCCA | Adorato |
| 7 | | |
| Persona che mangia (e dimostra così di esistere). | CACHUN | che sia, |
| 8 | CCAPACC | la poderosa tua opera,/ |
| Tessitore al lavoro (con la conocchia nelle mani). | CAINIQUI | il tuo potere (concreto), |
| 9 | | |
| Persona accanto a un quadrupede (cavallo? mulo?). | ÑOCCAICUMAN | a noi |
| 10 | HAMUCHUN | che venga, |
| 11 | | |
| Pianta oleaginosa andina, chiamata muña. | MUNAINII- | la tua volontà |

| | | | |
|----|--|-----------------------------|-------------------------------|
| 12 | Mandibola. | -QUI RU- | (nesso grammaticale) |
| 13 | Figura identica (escluso il capo) a quella del n° 8, ma rovesciata. | -ASCCA CACHUN | fatta,/ compiuta, che sia |
| 14 | Cfr. sopra, il n° 7. | | |
| 15 | Un tessuto quadrangolare (il Tahuantinsuyu). | PACHAPI HANATAACC CAI | in questa terra |
| 16 | Cfr. il n° 2. | CACHAPIPIS | come nel cielo |
| 17 | Cfr. i nn. 26, 28, 30: un uomo in piedi, sostanzialmente sempre identico. | HIMAHINAM | proprio così. |
| 18 | /Va letto e contestualizzato dopo il n° 19/ Un palo solitario. | -KUNA | Tutti,/ uno ad uno, |
| 19 | /Va letto e contestualizzato prima del n° 18/ Disco solare (= giorno). | PUNCHAUNIN- TANTAICUTA | i giorni, il nostro pane |
| 20 | Alcuni piccoli pani. | | |
| 21 | Cfr. il n° 3: pestello smesso dall'uso. | CUNAN | per ora |
| 22 | Persona che sta porgendo qualcosa. | COOHAICU | da' a noi, |
| 23 | Profilo semplificato di figura umana con un sacco(di peccati) sulla schiena. Oppure lettera iniziale di «pecado». | HUCAICU- | e i nostri peccati |
| 24 | Pianta spinosa (un cactus); in linguaggio locale, šanki. | -TARI | (enclitica) |
| 25 | Figura umana che stende dinanzi a sé un tessuto quadrangolare, ossia rende pervio uno spazio impervio. | PAMPACHAPUAICU HIMAHINAM | perdona a noi proprio così |
| 26 | Uomo in piedi (Cfr. n° 17) | | |
| 27 | Cfr. il n° 9: persona presso un quadrupede: | ÑOCCAICUPIS HIMAHINAM | come noi proprio così |
| 28 | Cfr. il n° 17 | HUCHALLI CUNAMAN | ai peccatori |
| 29 | Cfr. il n° 23. | HINA | così,/ nello stesso modo, |
| 30 | Cfr. il n° 17. | PAMPACHAPUAICU | (li) perdoniamo. |
| 31 | Gesto e colori del n° 25. | | |
| 32 | Figura maschile che regge in braccio un bambino. | AMATAH | Allora no |
| 33 | Fugura umana che sta scivolando in un abisso squadrato. | WATEHCAIMIN | in tentazione |
| 34 | Figura umana distesa orizzontalmente con le braccia aperte (=caduta). | URMAHTA SAKEWAIKUTA- | Cadere non permettere |
| 35 | Pianta pungente, chiamata šaka. | | |
| 36 | Figura umana, ferma presso la pianta del n°35. | -ICU | a noi |

| | | | |
|----|---|---------------|-----------------|
| 37 | Animale mansueto (bue? cavallo? pecora?). | ALLIN- | Buono |
| 38 | Coperta tessuta (in spagnolo «manta»). | -MANTA | Di |
| 39 | Figura umana con le braccia a mezz'aria. | HINARI | (così) concedi, |
| 40 | Gruppo disordinato di puntini (= animali allo stato brado?). | MANA | Non |
| 41 | = n° 37. | ALLIN- | Buono |
| 42 | Altra coperta (n° 38) | -MANTA | Di |
| 43 | Vegetale pungente (spiga). /Dal n° 37 al n° 43 si deve ordinare: «Così concedi del buono e liberaci dal non buono!»./ | KESPICHIWAICU | liberaci! |
| 44 | Suggello: due pali che chiudono il fondo lavorato. | AMEN. | Amen. |

cretamente leva sull'artigianato tessile usuale fra le popolazioni andine e su questo stesso *pañó*, dove si sta leggendo l'orazione domenicale (in quanto ritenuta perfetta); quella del palo terminante a forcilla – suppellettile tradizionale nelle abitazioni indigene americane, alla quale si appendono oggetti e vesti di maggior riguardo – è un artificio appositamente finalizzato a connotare un *Tabuantinsuyu* situato «in alto». Trasposizioni ulteriori dell'identificazione iconica di «territorio perfetto» con un tessuto squadrato, si riscontrano nella figurazione di «regno», «potenza» (n. 8) mediante una *silhouette* di uomo che sta filando, con la conocchia fra le mani, il suo potere concreto; tale *silhouette* poi, grazie al sistema bustrofedico, si ripete alla rovescia (salvo qualche ritocco al capo) nel n. 13, per interpretare il passivo dell'azione espressa al n. 8, ossia per dire che il volere (o il potere) divino «viene fatto», «è compiuto».

Si tratta di un effettivo campo semantico fissato sull'endiadi «territorio perfetto-*pañó* squadrato». Ne completano l'esemplificazione i nn. 25 e 31, dove una figura umana distende innanzi a sé un tessuto quadrangolare (il territorio retto dall'ordine) per rendere operativamente pervio il terreno impervio, appianare le asperità e quindi, con una metafora conclusiva, «perdonare»; e il n. 33, dove un uomo è raffigurato nell'atto di scivolare in un riquadro (un *pañó* squadrato) che rappresenta uno spazio profondo: stando al contesto, un territorio «infero», perfetto nella sua profondità, l'abisso della «tentazione» (5).

(5) Tutto questo conferma quanto conclude l'Imbelloni (o. c.: 249), che i popoli andini dell'antico Perù, sulla base convenzionale della simmetria e della reiterazione, «pensarono sempre come tessitori anche quando intagliavano la pietra (si vedano i 48

Nel n. 34, per «cadere» si dipinge una figura umana stesa orizzontalmente con le braccia aperte. Ce l'attenderemmo disposta sopra un riquadro dello spazio templare: essa invece non ha altri elementi localizzatori, se non quelli derivanti dalla sua posizione caduta; ma obiettivamente, l'autore dell'iconografia e i fedeli destinatari, nel loro codice referenziale ne considerarono già in tal modo esauriente ed esclusiva la connotazione fattuale.

Sulla flora andina, nel *pañño* si istituiscono metafore di valore ermeneutico e non solo linguistico-comunicativo. Nel n. 5 «il tuo nome» è rappresentato da un fiore (palesamente un girasole). Nel n. 11 «la tua volontà» è esemplificata da una pianta oleaginosa detta localmente «muña» o (iterativamente) «muña-muña», i cui effetti emollienti sulla pelle umana sono ben noti alla gente. Nella coppia iconografica nn. 35-36, l'idea del «non permettere» si concretizza nei caratteri della pianta pungente chiamata «śaka», i cui aculei impediscono a chiunque di toccarla. Nel n. 24 appare la pianta spinosa «śaka», un cactus, per sottolineare gli effetti del peccato, insiti nel n. 23. Infine, nel n. 43, per raffigurare il «liberaci (dal male)», si disegna un vegetale di forma spigata, e quindi pungente, repulsivo.

La fauna compie una funzione analoga a quella della flora, seppure in tono minore. Nel n. 37 e nel n. 41, l'idea di «buono» è concretizzata dalla figura di un animale mansueto (un quadrupede importato: bue? cavallo? pecora?). Nel n. 40 un gruppo disordinato di punti rappresenta degli animali allo stato brado e non identificabili (forse un gregge di camelidi andini, dei quali è difficile l'addomesticamento), per esprimere l'idea di «non buono». Evidentemente qui il codice referenziale opera sulle conoscenze pratiche del territorio e dei suoi abitanti, da parte dei fedeli.

Nella presentazione delle figure umane, tanto singole come abbinate e come accompagnate da profili animali, la gestualità realizza e delimita lo spazio dell'azione dei soggetti. L'interpretazione e la trascrizione che ne derivano, coincidono a volte con un discorso sintatticamente fluente, a volte soltanto con un'espressione ellittica avverbale. Si dedu-

quadrati del fregio di Tiahuanaco) o stampavano nell'argilla l'impronta degli arabeschi (pareti di Chan Chan e Limatambo)». Dal punto di vista tecnico, va aggiunto il fatto che la tradizione (ancora preincaica) della tessitura di lana animale e dell'intreccio di fibre vegetali ebbe intensa ed attiva diffusione in tutta questa regione, a ridosso dei confini attuali fra Bolivia, Perù, Cile, Argentina (N.O.E.): Cfr. S. F. RENARD, *Textiles arqueológicos en el Noroeste de la Argentina. Cien siglos de actividad textil*, «Etnologiska Studier» 43, Göteborg 1999, pp. 67-95.

ce tutto questo, nell'ordine, dai nn. 7 e 14, dove appare un profilo umano nell'atto di curvarsi per mangiare, prova che «vive», «è» concretamente nel tempo e nello spazio; e nel n. 10 (un uomo che accorre: «che venga»), il cui *cliché* poi si ripete rovesciato nei nn. 17, 26, 28, 30 foggiando un'asseverazione («proprio così»).

Del pari, nel n. 6 («adorato»), l'idea dell'affetto supremo è data dall'immagine di due persone che si stringono l'una all'altra; nel n. 32 appare un uomo che regge sulle braccia un bambino procurando che non cada, costituendo in tal modo una conclusione enfatica corrispondente a due avverbi e un'esclamazione («Allora no!»).

La gestualità coinvolge sotto più riferimenti anche i fedeli destinatari del *paño*, come nel n. 22, in cui si disegna un profilo umano mentre porge qualcosa (forse un pane, o un recipiente: «da' a noi!»), nel n. 36, una figura umana in piedi, «inattiva» per la presenza della pianta pungente «*saka*» del n. 35, che compie appunto la funzione di «non permettere» a tale figura («a noi») l'attività, e nel n. 39 («così concedi»), dove si raffigura un uomo con le braccia levate a mezz'aria, come assentendo a un supplicante o elargendo qualcosa: la ieraticità vi è colta quale forma terrena del divino.

A una sorta di endiadi semantica dà luogo la coordinazione fra una figura umana ed una animale (un quadrupede: cavallo? mulo?) nei nn. 9 e 27. Qualunque ne sia l'intenzione specifica (non è infatti chiara la posizione dell'uomo rispetto al quadrupede: lo cavalca? vi monta? ne scende?), il redattore vi sistema in una sola struttura il cavaliere e la cavalcatura, forse in un ricordo immaginoso di quando l'invasore spagnolo era visto dall'indigeno un tutt'uno con l'animale che lo trasportava. Se è così, siccome il significato verbale parallelo è «a noi», «come noi», ne deriva una connotazione della prima persona plurale, contrastiva rispetto a quella che ispira i nn. 22 e 36: là è generale, qui concerne in esclusiva un modello di virtù spagnolo, seguendo il quale si ottiene in cambio l'assistenza divina ⁽⁶⁾.

Per quello che riguarda la raffigurazione mnemotecnica e didattica degli oggetti culturali, si nota al n. 3 un pestello di mortaio per significa-

⁽⁶⁾ In altri termini, una giustificazione dottrinale dell'evangelizzazione forzata, perpetrata durante la Conquista e la Colonia: v. il mio commento («Humanitas» 3, Brescia 1978: 378 s.) alla documentazione raccolta da P. DUVIOLS, *L'«Extirpation de l'Idolâtrie» entre 1532 et 1660*, per l'Institut Français d'Etudes Andines, Lima 1971. Questa dissacrazione pretestuosa fu parallela, benché assai meno dibattuta ma altrettanto traumatica, dell'ispanizzazione forzata: Cfr. G. M. MANZINI, *La españolización lingüística de los indígenas americanos en la época de la Conquista*, «Estudios del Museo Antropológico» 5, Manizales 1979, pp. 3-13.

re «dentro in» («nei cieli») e lo stesso pestello smesso dall'uso nel n. 21 intendendo dire «per ora», «per questo tempo»; trattandosi di uno strumento domestico con cui sulle Ande si svolgono tante faccende di cucina, il valore metaforico è senz'altro di accezione comune. Nel n. 18 si rappresenta – o tale si immagina – un palo solitario per indicare «(i giorni) ad uno ad uno»: qui la metafora ha più di una ambiguità.

Nel n. 44, al termine dell'orazione e del *paño*, si riportano i due pali che, normalmente sulle Ande, chiudono il campo lavorato («Amen!»), e ciò dà la chiave finale dei riferimenti metaforici a cose e persone del territorio nel cui ambito i fedeli di questa catechesi vivono e si transculturano: il *paño* si dispiega sullo spazio che ne fa da sfondo immanente ed è la ragione sufficiente delle verità che vi si leggono, infine si suggella.

Un gruppo di oggetti culturali include materiale meno rudimentale. Nel n. 4 appare un disegno decifrabile come tamburo, o recipiente, o cassa per l'espressione «che stai», «che risiedi»; l'esegesi di «tamburo» resterebbe nell'ordine liturgico e rituale ⁽⁷⁾, quella di «recipiente» o «cassa» avrebbe invece un significato più immediato.

Nel n. 12 abbiamo una figura che l'informante interpretò essere una mandibola di animale terrestre o acquatico, come se ne trovano tanti esemplari nelle collezioni di oggetti magici o terapeutici a disposizione dei clienti, nell'abitazione degli sciamani praticamente in ogni popolazione andina ⁽⁸⁾: un nesso scheletrico quale metafora visiva di un nesso grammaticale («anche», «e»). In un discorso pittografico, i limiti espressivi dipendono più che altrove dall'esperienza.

Al n. 38 e al n. 42, l'enclitico kichua «-manta» (a cui corrisponde la nostra preposizione «di») è reso attraverso l'immagine di una coperta tessuta che in spagnolo ha il nome omofono *manta*: un espediente più da criptografia che da pittografia.

⁽⁷⁾ Il tamburo è uno strumento di comunicazione, anche estremamente particolareggiata, con corrispondenti lontani e – nell'ambito sciamanico – anche con l'Aldilà (A.C. BOUQUET, *Breve Storia delle Religioni*, Milano (1961), p. 59 ss.); la *parafernalia* sciamanica, la mentalità e la cosmologia che l'accompagnano restano presenti, per quanto frammentariamente, anche nella liturgia cristiana: H. WEBSTER, *La Magie dans les sociétés primitives*, Paris 1952, p. 96 ss. (valore effettivo della parola recitata), p. 144 ss. (coinvolti il catechista e il catechizzando), p. 178, p. 202 ss. (anche un *paño*, quindi, può essere ritenuto sede di qualche dote magica); D. GERSI, *Sabidurias Invisibles*, Bogotá 1993³, pp. 107-125 (l'universo sciamanico andino).

⁽⁸⁾ Per una popolazione sussistente alla periferia del dominio kechua, v. G. M. MANZINI, *Incontro con i Kamsà (Sibundoy, Ande Colombiane)*, «L'Universo» LXXIX (5), Firenze 1999, p. 623 ss., fotografia a p. 634.

CONNESSIONI STORICO-CULTURALI

In questo pannello si intersecano eredità storico-culturali delle più svariate origini. Anzitutto, va notato che il «padre» dell'apostrofe (n. 1) è evocato con il tricorno, la tonaca (o il mantello) distintivi del clero che insegnò la dottrina cristiana in queste regioni durante i tempi iniziali della colonia spagnola, ma senza volto; è chiamato *Yaya-icu* («Padre nostro») che in kichua è propriamente «zio», «fratello del genitore carnale» e si differenzia dalle denominazioni tradizionali di «sacerdote di culti indigeni» ('*umu*: i *Conquistadores* lo resero come «fattucchiere»⁽⁹⁾) e di «saggio», «consigliere sapiente» (*bamauta*, di cui nelle culture andine del Perù e della Bolivia sussiste una bella letteratura ad illustrarne le funzioni sociali e morali⁽¹⁰⁾). Ciò mostra che l'insegnamento missionario si avvale in primo luogo degli schemi di discendenza locali, ben diversi da quelli evangelici e non senza il pericolo di equivoci teologici ed antropologici.

Più strettamente iconografica è una questione inerente ai nn. 23 e 29, dove si rileva il contorno di una «P» maiuscola. Mi sembra affrettata la spiegazione del mio informante⁽¹¹⁾, secondo cui è il profilo semplificato di un uomo con il sacco dei suoi peccati sulla schiena. Può forse doversi questo a qualche tipico demosofico circa la pesantezza del peccato, vuoi sulla coscienza del peccatore vuoi assolutamente, verso la provvidenza divina; visto però lo scopo didattico del pannello e ben conoscendo le difficoltà interculturali per trasmettere e far capire situazioni mentali o fattuali o relazionali (non dico concetti), quali «dio», «anima», «peccato», «carità», «elemosina», «amore» a persone che ne hanno, caso per caso, radicate e comprovate nella coscienza e nell'educazione altre diverse o addirittura opposte⁽¹²⁾, penso che dev'essere stata (ed essere) fondamentale per evitare confusioni a livello dottrinale, la proposta del termine spagnolo con il contenuto per quanto possibile originario e – nel pannello – il richiamo iconografico meno ambiguo: per il *pecado* una «P».

Infine annoto due casi in cui il realismo concernente fatti naturali e

⁽⁹⁾ Cfr. – con i cambiamenti grafici intercorsi nel tempo – P. DE CIEZA DE LEÓN, *La Crónica del Perú*, con prólogo de S. E. Ortiz, Bogotá 1971: 393 (descrizione dei paramenti e dell'attività dello '*umu* nella località di Lampaz).

⁽¹⁰⁾ BAUDIN, *op.cit.*, p. 393; IMBELLONI, p. 16 e p. 45; G. BERNARD, *Las Religiones*, Barcelona 1966², p. 158.

⁽¹¹⁾ Benché identica a quella del suo compagno di Cinti.

⁽¹²⁾ Vale anche per questo, quanto annota F. DE SAUSSURE, *Corso di Linguistica Generale*, Bari 1998¹⁴, pp. 275-278.

culturali, entra nel discorso in modo più elementare e comprensivo di ogni ricercata metafora: il n. 19, dove il «giorno» è rappresentato da un circolo, che è un motivo interculturale frequentissimo per identificare il disco solare (*Inti* nel territorio incaico); e il n. 20, dove la figura di alcune piccole forme di pane identifica propriamente «il nostro pane (quotidiano)».

LIMITI DELLA COMUNICAZIONE PITTOGRAFICA

Fin qui, un'analisi del *pañño* secondo la sua maggiore o minore aderenza alla realtà del territorio andino, e dall'altro alle esigenze catechistiche fra le popolazioni kichua. Passando ora a qualche osservazione d'insieme, si riscontra anzitutto che la pittografia bustrofedica si impianta su sei linee, rispettivamente di 8 - 7, 7, 7, 7 - 8 figure o gruppi di figure, con inizio e fine dell'orazione alla destra: forme di espressione verosimilmente dotate di qualche significato sacro ⁽¹³⁾.

I profili umani sono sempre maschili, anche quando (per esempio nel n. 32) l'azione che narrano si rapporta meglio alle cure materne. Ciò si deve all'ambiente patriarcale in cui è valsa e vale questa orazione ⁽¹⁴⁾.

Essi sono poi presentati sempre con il corpo di lato e spesso con il viso di fronte, evidenziando le orecchiere caratteristiche del passamontagna locale (*llautu*). Tali profili, se non accompagnati da corollari oggettivi o narrativi, come abbiamo annotato sopra, sono interpretabili in base e nei limiti della loro particolare gestualità.

La bilateralità del corpo umano si constata in tre figure su ventidue (quella n. 34: la persona distesa al suolo, quelle nn. 9 e 27: l'ombra accanto al quadrupede ⁽¹⁵⁾).

Su una didattica aperta verso concatenazioni discorsive, dipendenti o dall'iniziativa del catechista o dal grado di apprendimento dei cate-

⁽¹³⁾ Si veda L. CENCILLO, *Mito, Semántica y Realidad*, Madrid 1970, pp. 201-209. Sul «sette» in particolare: L. DE SAUSSURE, *La série septénaire, cosmologique et planétaire*, «Journal Asiatique» II, Paris 1924, pp. 333-370 (anche sui colori, la correlazione fra significati e numeri, la mistica).

⁽¹⁴⁾ Cfr. H. TISCHNER, *Etnologia*, Milano 1966², p. 110; J. WEATHERFORD, *Gli Indiani ci hanno dato. Gli apporti del Nuovo Mondo alla civiltà europea*, Milano 1993), p. 7 ss., p. 188 ss.

⁽¹⁵⁾ Entro le varie correlazioni intercorrenti fra la condizione umana e il linguaggio, quella del bilateralismo pare radicale: M. JOUSSE, *Le bilatéralisme humain et l'Anthropologie du Langage*, «Revue Anthropologique» L (4-6, 7-9) Paris 1940, pp. 1-30 (estr.).

chizzandi, insistono delle forme di reduplicazione anche ricercate ⁽¹⁶⁾. Ripete e sottolinea, per esempio, il contenuto simbolico ed etologico della figura 23, la figura 24 (le spine del cactus sono quelle stesse del peccato). Una finalità complementare si riscontra nella coppia delle figure 10 e 11, elaborata e concentrata sul contatto facile, «oleoso» fra il credente e la volontà divina. Una reduplicazione marcatamente dottrinale e non certo semplicistica, si istituisce riguardo alla «caduta», raffigurata dall'uomo che scivola dentro un abisso (n. 33) e dall'uomo steso al suolo (n. 34). Stando al testo sacro, non sono due fatti ma la stessa caduta, suscettibile di un commento sulla sua dinamica e d'un altro commento sulla sua conclusione statica, definitiva ⁽¹⁷⁾.

Come le reduplicazioni richiamano l'attenzione su singoli termini della pittura, così gli intercalari – verbali e insieme iconografici – la richiamano su certe frasi: per esempio *cachun* «che sia» (nn. 7, 14) e *hinal himabinam* «così», «proprio così» (nn. 17, 26, 28, 30, 39 che servono per asseverare, ribadire, convalidare il discorso).

Ma evidentemente, tanto in un verso come nell'altro, qui si toccano i limiti della comunicazione pittografica, ché dall'obiettività del codice si passa alla soggettività del catechista-emissore o del catechizzandolo-ricettore.

Altre osservazioni e altri raffronti etnografici ed etnolinguistici, sono ovviamente possibili. Qui, basti avere puntualizzato come e quanto abbia influito la realtà vissuta nel territorio andino sull'elaborazione di questo *pañño* pittografico. Essenzialmente, esso è risultato un attendibile esempio del sincretismo sociale, morale e religioso, le cui modalità deve tenere presenti ancor oggi, chi desideri entrare nel mondo silenzioso delle Ande.

⁽¹⁶⁾ La reduplicazione verbale, mimica, gestuale, come pure quella d'una figura, d'un colore, della localizzazione di un segno in una struttura, costituiscono altrettante forme elementari di «filo conduttore» con funzione almeno deittica, su cui in particolare una scenografia diventa una pittura: WEBSTER, *op. cit.*, p. 96 s., BOUQUET, *op. cit.*, p. 59; A. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole: I Techniques et Langage*, Paris 1964, pp. 271-281 (dalla scenografia alla pittura e all'ideografia: testo, figure, annotazioni); II *La mémoire et les rythmes*, *ibidem*, 1965, p. 165, p. 242, p. 244 (sui «fili conduttori»). Per il mondo andino, testimonianze in S. SALAZAR B. *Arte milenaria del Perú*, Lima 1958, p. 25 s., p. 37, p. 41; R. PORRAS B., *Mito, tradición e historia del Perú*, Lima 1969, p. 35 s.

⁽¹⁷⁾ Nella lezione di Cinti si interpreta la figura 33 come quella d'un uomo che attizza in un recipiente «il fuoco della passione», ma non ne vedo una ragione sufficiente, né nell'immagine del *pañño*, né nel pensiero che la ispira.

