

Recycling Beauty



*Speaking to the Present:
Rebirths in
Pre-Columbian Art* Alessandra Russo

ILL. 1 Mask of Teotihuacan origin, 4th–6th century CE, collected in Tenochtitlan and formerly in Leopoldo de Medici's collection. Florence, Palazzo Pitti.



The attraction of and attention paid to art from the past in the Pre-Columbian world is amply evidenced by important archaeological studies.¹ Already one century ago, Alfred Kroeber demonstrated that in Peru, Chimú pottery, which was created until just before the arrival of the Spaniards, deliberately simulated artistic prototypes that had originated as much as a millennium earlier, in the Moche period.² In the Mesoamerican area, too, the explicit reference in the Mexica capital Tenochtitlan to earlier iconographies and architectural solutions impacted the styles known today as 'neo-Toltec' or 'neo-Teotihuacan' (c. 1400–1500 CE). These styles were created several centuries apart with full awareness of the temporal distance that separated them from the 'original' archaeological sites, which were known and frequented by the Mexica. The sophisticated technical analyses possible today even allow specialists to detect how artists often used local materials to produce objects, incorporating references temporally and geographically distant, though the intention was never to create faithful and perfect replicas. It was rather a dynamic interaction, evocative of the past and obtained by varying size and materials, or by magnifying and simplifying details.³ The splendid masks of Teotihuacan origin collected in Tenochtitlan [ILL. 1] were not only often modified, for

1 For a masterful discussion of this theme, see the recent study with a rich bibliography that is indispensable to the reconstruction that follows: López Luján – De Anda Rogel 2019, pp. 1–26 [original ed. López Luján – De Anda Rogel 2017, pp. 17–60]. The authors identify four types of Pre-Columbian activity related to the recuperation of the past, especially among the Mexica: the addition of new elements to an existing structure; the removal/

extraction of ancient pieces from ritual deposits; the reuse of antiquities for incorporation in new artifacts or constructions; the imitation of monuments and objects from the past.

2 See the discussion in Menzel 1960, pp. 596–600; Burton 1976, pp. 95–104.

3 López Luján – Rogel 2019, pp. 7–9.



ILL. 2 View of the 15th-century Convent of Santo Domingo built on top of the Inca temple. Coricancha, Cuzco.

example by adding obsidian and shell inlays, but even imitated by Mexica artists who created their own masks in the “Teotihuacanoid” style.⁴ The physical incorporation of artifacts from earlier cultures was also common: today we know that in Maya Tikal (Classical period, 250–900 CE), Mexica Tenochtitlan and Toltec Tula (post-Classical period, 900–1519 CE), the inventors of these extraordinary architectural complexes selectively included ancient pieces into their constructions. In some cases, these were earlier monuments found on the site; in others, sculptures, artifacts or ecofacts transported from elsewhere with the explicit purpose of displaying them in a new context. Veritable restorations of ancient works are even documented in Pre-Columbian times.⁵

Archaeologists of the Pre-Columbian world have analyzed and theorized about these complex artistic operations, emphasizing how the renaissance of artifacts or references from earlier cultures always entailed a, selective, and aesthetically sophisticated practice. Thinking more precisely in terms of archaeology *in* the Pre-Columbian world can help to understand how these operations also became moments of study and value of the past. What emerges is precisely the beauty of something from a different space-time, an elsewhere that becomes *contemporary* precisely while crossing different spaces and times.

The arrival of the Conquistadors opened a new and distinct chapter in the rebirths of Pre-Columbian antiquities. The war of conquest quickly reduced much of the architecture to pieces. The process known as the

4 Ibid., *passim*.

5 Ibid., p. 13.

‘extirpation of idolatries’ hunted down many sculptures—and even sentenced them in inquisitorial hearings—as they were believed to convey an otherwise incorrigible paganism. While in just a few years the urban, social, political, and artistic landscape had been drastically changed, very soon those same colonizers commented upon the beauty of the Pre-Columbian temples, “whose ruins can now be seen” (*cuyas ruinas ahora se ven*),⁶ as nostalgic testimony to the world they themselves had conquered and even as criticism of the process of conquest. The “excess of discontinuity”⁷ prompted by the violent and sudden imposition of colonial rule perhaps explains why Pre-Columbian materials, fragments, and even structures were later integrated into the constructions of convents, churches, crosses, roads, and even secular buildings. These integrations are often more than evident to the naked eye; consider, for instance, the Convent of Santo Domingo in Cuzco, which was built in physical contact with the base—literally decapitated—of the most important 15th-century Inca temple, the Coricancha [ILL. 2]. In other cases, the integration is less obvious today; the Mexican Church of Nuestra Señora de los Remedios in Cholula was built during colonial times on top of an immense pyramid of Pre-Columbian origin, although from the outside its skeleton remains invisible. And in the walls that line the streets in Chinchero, Peru, boulders moved in Pre-Columbian times are combined with blocks worked with tools imported by the colonizers—a complex cohabitation that it is not easy to appreciate at first glance.⁸

However, can we consider the problem of looking at the Pre-Columbian world after the Conquest as no more than a corollary to the territorial appropriation which was taking place? Pre-Columbian artworks were immediately sent off to Europe, certainly as booty and demonstrations of the extirpation of idolatries, but also as objects of extraordinary artistic refinement with which artists back in Europe immediately wished to dialogue. An example is the Olmec mask created several centuries before the Christian era, which had already been reworked during the Mexica period (around 1500 CE). It was then sent from Mexico to Europe, probably as *spolium* from the war of conquest, after the fall of Tenochtitlan in 1521. On reaching Bavaria, it was ‘completed’ by a German goldsmith and installed in an elaborate niche that is still held in the Residenz Treasury (Schatzkammer) in Munich.⁹ Another splendid Mexica mask made of green stone, probably carved around 1500 and today in the collections of the Museo Archeologico Nazionale in Florence, was fitted with rubies for the eyes and mounted with gilded copper [ILL. 3]. And it seems that in 16th-century Florence, Benvenuto Cellini had even borrowed from the Medici and altered two Mexica sculptural miniatures of animals, perhaps with the idea of eventually mounting them in some jewel of his own making.¹⁰

ILL. 3 Mexica mask fitted with rubies and mounted with gilded copper in c. 1500. Florence, Museo Archeologico Nazionale.



6 Sarmiento de Gamboa, 1942 [1572], chapter VII [Eng. trans. Sarmiento de Gamboa 2009 (1572)].

7 Settis 2004a, p. 90.

8 Nair 2015.

9 Gruzinski 2004, chapter II.

10 Heikamp 1972. See also Markey 2016.

An attempt to identify aesthetic practices in the interpretation of the art of the past after the Conquest leads us to consider three extraordinary works. The feather chalice-cover that now belongs to the collections of the Museo Nacional de Antropología in Mexico City [ILL. 4] was found by Mexican scholar Rafael García Granados in the early 20th century in a convent in the state of Hidalgo.¹¹ Together with the chalice, it was preserved inside a deerskin pouch. The diameter of the feather disk, 28 centimeters, suggests that it was made to cover a chalice of significant size, therefore made before the new rules given during the Council of Trent (1545–1563).¹² Despite the artifact's obvious provenance, for several decades the feather mosaic was thought to be the central disk of a Mexica shield owing to its similarity to iconographies seen in Pre-Columbian military equipment. Consequently, its use as a liturgical accessory went undetected during much of the 20th century, probably also on account of its physical



ILL. 4 Feather chalice-cover, 16th century. Mexico City, Museo Nacional de Antropología.

11 On the chalice-cover, see in particular: Filloy Nadal – Navarizo Ornelas 2015, pp. 252–259. Also, the recent essay by García Barrios 2019, pp. 329–347, that brings together the most important interpretations of the artifact.

12 García Barrios 2019, p. 342.

alteration. It is well possible that the feather disk was originally sewn on a square fabric. It may have been eventually unstitched from the fabric, for the very reason of trying to restore its supposed original function—the central disc of a Pre-Columbian shield. It is instead possible that the feather disk had been created in the early colonial times, perhaps around 1550, in the same convent it was found in by García Granados, and that the Pre-Columbian references were indeed explicitly planned, not as a regressive gesture toward the past or as a mark of the subaltern resistance of an indigenous memory, but precisely because they provided a visual translation of something fundamental about the Eucharistic ritual. Recent studies have in fact suggested that the elements represented in the feather mosaic might be interpreted as a stylized reference to water and wine, and therefore to the reincarnation of Christ and the mystery of transubstantiation. By installing the feather disk at the center of the chalice cover, the artists thus made its Pre-Columbian references (the material, the glyphic script of Mixteca-Puebla tradition, the artistic technique) aesthetically central to Christian Mexico in which the chalice cover could serve as a perfect and sumptuous liturgical accessory.

This brief excursus into the rebirth of Pre-Columbian art can be concluded by taking into account how the antiquity of the ‘other’—that of the conquistadors and missionaries—fascinated the indigenous and mestizo artists of 16th-century Mexico. Two extraordinary images, created around 1570, allow us to explore this avenue of investigation. We may turn to two paintings that are part of the extensive encyclopedias on the Pre-Columbian and colonial world produced under the direction of two friars, the Franciscan Bernardino de Sahagún and the Dominican Diego Durán, in collaboration with Nahuatl-speaking intellectuals, painters, and scribes. Both works, known as *Florentine Codex* and *Durán Codex*, depict the self sacrifice of one of the fundamental figures in the Mexica ‘pantheon,’ Topiltzin Quetzalcoatl: he is represented as a seated child plunging a thorn into his body [ILLS. 5, 6]. The scene would most likely have called to the mind of a European 16th-century viewer a sculpture that was well known at the time, the *Spinario* (boy with a thorn) of Hellenistic-Roman origin [ILL. 7]. Over the centuries, the statue had already been interpreted in a great number of different personifications, particularly as a presage of Christian times. We can think of Brunelleschi’s composition, the Sacrifice of Isaac for the north door of the Florence Baptistery, in which a *Spinario* unexpectedly peeks out.¹³ In the 16th century, the indigenous and mestizo artists who worked in Mexico with the Dominican and the Franciscan friars did something similar, but also different, to Brunelleschi—instead of adding the *Spinario* to the scene, they incorporated him in the features of Quetzalcoatl, to represent the

ILL. 5 Illustration from the *Florentine Codex*, c. 1577. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. Palat. 218, fol. 211r.



13 Shapley – Kennedy, 1922, p. 33. See also Pray Bober – Rubinstein 2010, pp. 254–256.



connection between two periods in the past, but with a contemporary significance. In the feather chalice-cover, the challenge was to create a magnificent liturgical accessory that would represent the Pre-Columbian world and the new religion as contemporary. In the Quetzalcoatl-*Spinario* the revival of Greco-Roman Antiquity made it possible, at once, to depict one of the central figures in the Mexica pantheon and to create a dialogue with Old World sculpture. These combinations became also sites to think about a connected yet diverse humanity.

If we bear in mind how the reappropriation of the art of the past was a fundamental aspect of Pre-Columbian aesthetic vitality, as shown at the start of this short essay, it is possible to view the feather chalice-cover and the Quetzalcoatl *Spinario*—both created in 16th-century Mexico—not only as evidence of the process of conquest and colonization, of the undisputable

ILL. 6 Illustration from the *Durán Codex*, c. 1570–1580. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr/26/II, fol. 248v.

ILL. 7 *Spinario*, 1st century BCE. Rome, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori.



political, social, and religious abuse, and of the imposition of Christianity and of a hegemonic European Renaissance repertoire, but also as fully conscious aesthetic undertakings by the artists who created them. The truly creative enterprise of these works seems to have been to make the art of the past *contemporary*, to also rewrite, or at least rethink, the local history as seen from the present moment.

Per le pratiche di riuso dell'arte buddista nell'Asia meridionale, finora poco esplorate, l'antica regione del Gandhara (tra il Pakistan settentrionale e l'Afghanistan orientale) offre un prezioso caso di studio. Qui il riuso era onnipresente, tanto che nei siti buddisti del Gandhara la maggior parte delle opere sono state rinvenute in situazioni di reimpiego¹⁰. Dal IV e V secolo, quando la regione attraversò cambiamenti politici ed economici, il riuso e la riconsacrazione di immagini preesistenti diventarono la norma, a tal punto che è difficile distinguere i periodi di uso e riuso delle sculture in pietra, perché le due fasi sembrano confluire l'una nell'altra senza soluzione di continuità. A Butkara I, uno dei complessi buddisti più antichi situato nel distretto dello Swat (provincia di Khyber Pakhtunkhwa), in Pakistan, diversi rilievi in pietra scolpiti nel I secolo d.C. e raffiguranti la vita del Buddha sono stati rinvenuti dagli archeologi in situazioni di riuso risalenti al IV secolo. Quando furono inseriti nei contesti di riuso, in piccoli monumenti destinati a conservare reliquie chiamate *stūpa*, i pezzi erano già frammentari e presentavano cospicue lacune. I frammenti di Butkara numero 2816 e 655, che raffigurano rispettivamente l'incontro di Siddhārtha con la futura moglie e una prodigiosa manifestazione del Buddha, furono ricollocati alla base di un piccolo *stūpa* senza alcuna considerazione per il loro stato di conservazione o per le incoerenze formali¹¹. Giudizi estetici o di valore non sembrano aver inciso sui motivi del reimpiego. Una fotografia scattata nel 1905 da Aurel Stein al lotto D del sito di Sahri Bahlol, nella regione di Peshawar in Pakistan, illustra meglio questo punto¹². Le immagini di recupero, scolpite nel I o nel II secolo d.C., tra cui una statua acefala in scisto raffigurante un Buddha seduto, i busti mutili di un Buddha e un *bodhisattva*, mani frammentarie, il volto di un Buddha proveniente da una statua rotta e un piedistallo scolpito, erano tutte impilate accanto a uno *stūpa* in un accumulo apparentemente casuale che invece derivava da un deliberato atto di riuso del IV-V secolo¹³.

Questi esempi stimolano diverse osservazioni. Innanzitutto nella tradizione buddista il riuso genera meriti a prescindere dalle condizioni del pezzo originale. I manufatti preesistenti erano scelti non per il loro valore estetico, per motivi specificamente artistici o per le loro condizioni, come in casi successivi di riuso indo-islamico; in genere, quando venivano reimpiegati, erano vistosamente incompleti e danneggiati. Secondo fonti testuali buddiste databili all'inizio dell'era volgare, anche frammenti

consunti di vecchie vesti monastiche donate, se riutilizzati per riparare le fessure nei muri dei monasteri, potevano continuare a generare meriti¹⁴. La materialità di un oggetto, quindi, si rivela estremamente rilevante nelle pratiche del reimpiego. I rilievi di Butkara I raffiguranti la vita del Buddha erano realizzati con una pregiata qualità di scisto verde smeraldo, disponibile solo in poche cave nella valle dello Swat. E in effetti molti pezzi buddisti rinvenuti nel Gandhara in situazioni di riuso risalenti al IV e al V secolo erano scolpiti in pregiato scisto. Perciò le antiche sculture in pietra, oltre a esprimere la continuità della memoria storica, diventarono desiderabili anche per la qualità artigianale e la durezza, poiché all'epoca del loro riuso il materiale più diffuso nella regione per la creazione di immagini e decorazioni di monumenti era il friabile stucco. Un'altra osservazione importante è che le opere buddiste reimpiegate nei siti sacri del Gandhara non erano integrate in un preciso programma iconografico. I frammenti erano semplicemente montati con l'intonaco o impilati accanto agli *stūpa*, che al loro interno custodivano reliquie buddiste, senza alcuna apparente visione d'insieme. La collocazione di elementi di riuso in prossimità di una reliquia – l'oggetto di venerazione più sacro – era chiaramente finalizzata a mantenere attiva la capacità di produzione di meriti del frammento, assicurandosi che rimanesse “in uso” finché lo *stūpa* era luogo di venerazione.

Intorno all'VIII secolo, però, quando il Buddismo cominciò a indebolirsi nel Gandhara, queste opere cessarono di produrre “meriti”. I siti buddisti caddero nell'oblio per essere riscoperti solo nel XIX secolo dalle forze coloniali britanniche, che a quel punto avviarono una nuova fase di riuso della scultura del Gandhara¹⁵. Esplorando il territorio del confine nord-occidentale, in uno sfoggio di potere imperialista gli ufficiali britannici iniziarono a collezionare le sculture buddiste, allestite dalle fattezze vagamente classiche di molte opere del Gandhara, la stessa terra che Alessandro Magno aveva conquistato duemila anni prima. Gli ufficiali coloniali divennero così i nuovi attori di una ulteriore fase di reimpiego dell'arte buddista Gandharica, che questa volta però si allinea pienamente al concetto occidentale di *spolia*. In un'affermazione di dominio e potere, le sculture buddiste *in situ*, integrate nel contesto dell'antico riuso, furono strappate ai monumenti e allestite in nuovi ambienti a beneficio degli ufficiali, che ne godevano nel tempo libero. Molti pezzi furono reimpiegati come elementi d'arredo di una sala

da pranzo e dei giardini della Guides Mess – la mensa del reggimento delle Guide – di Mardan o della Political Agent House – la sede del consulente politico britannico – a Malakand¹⁶. Ecco come appariva la Guides Mess nel 1882 secondo la descrizione del colonnello Jenkins: “Attualmente ci sono quattro figure in pietra nella parete della mensa del Corpo delle Guide. C'è la testa di una figura su un supporto in legno e una lastra in pietra usata come tavolo. Ci sono anche diversi piccoli pezzi di sculture in pietra, alcuni dei quali sono integrati nel piedistallo di una meridiana, altri sono integrati in un caminetto”¹⁷. Nel giardino della mensa era installata una meridiana composta da sculture buddiste simile a quella che tuttora si conserva al British Political Agent Bungalow di Malakand, nello Swat. Eretta nel giardino il 12 maggio 1937 per commemorare l'incoronazione di Giorgio VI, la meridiana di Malakand era composta da opere buddiste scolpite nel II secolo – tre membrature ornamentali chiamate *harmika* – provenienti da diversi *stūpa* del Gandhara. Altri frammenti di sculture buddiste furono montati nella parete del giardino del Political Agent Bungalow di Malakand¹⁸.

Era solo un breve preludio dell'ultima fase di riuso dell'arte buddista del Gandhara, una fase che prosegue tuttora e che porta a compimento il ciclo vitale di queste opere. Quando i britannici iniziarono a regolamentare gli scavi nei siti buddisti del Gandhara e cercarono di arginare il saccheggio incontrollato delle opere all'inizio del XX secolo¹⁹, le sculture buddiste, come quelle reimpiegate alla Guides Mess, furono spedite a musei coloniali come il Peshawar Museum, fondato in Pakistan nel 1907²⁰. Esposte nelle sale museali, estraniare dal loro contesto e senza ormai traccia degli usi e dei riusi passati, in quest'ultima fase di reimpiego le immagini buddiste si offrono come oggetti di mera contemplazione estetica. Tuttora esse sono inserite in narrazioni storiche del passato indiano create in gran parte da studiosi occidentali, in istituzioni che ancora recano l'impronta della visione colonialista.

1 Si vedano Flood 2009, Meister 1998 e 2003, Patel 2009, Eaton – Wagoner 2013, Hegewald 2012.

2 Le evidenze del riuso islamico si trovano soprattutto nelle moschee e nei forti del Deccan. Si vedano Flood 2009 e Eaton – Wagoner 2013.

3 Flood 2003 e 2011; Patel 2009.

4 Davis 1999, p. 56, Davis – Dehejia 2010.

5 Davis 1999, p. 65.

6 Thapar 2005.

7 Mallinson 2010, p. 12.

8 Ivi p. 13.

9 Tournier, comunicazione personale e 2020, n. 93.

10 Si veda Olivieri 2022 per il riuso a Saidu Sharif.

11 Faccenna 1962, vol. 2-2, tav. CLXXII e p. 46; tav. CCIV e pp. 54-55.

12 Stein 1915, ill. 26.

13 Behrendt 2009, p. 29.

14 Schopen 2004, p. 241.

15 Errington 1987, Rienjiang – Stewart 2022.

16 Sulla Guides Mess si veda Errington 1987; sulla collezione della Political Agent House di Malakand si vedano Olivieri 2015 e Brancaccio 2018.

17 Errington 1987, p. 212.

18 Brancaccio 2018.

19 Olivieri 2015.

20 Guha – Thakurta 2004.

Parlare al presente. Rinascite dell'arte precolombiana Alessandra Russo

L'attrazione e attenzione verso l'arte del passato nel mondo precolombiano è ampiamente testimoniata da studi archeologici di grande rilievo¹. Già dai lavori di Alfred Kroeber, di un secolo fa, si sa per esempio che in Perù la ceramica Chimú, creata fin poco prima dell'arrivo degli Spagnoli, metteva deliberatamente in scena prototipi artistici nati fino a un millennio prima, nel periodo Moche². Anche in area mesoamericana, l'esplicito richiamo, nella capitale mexica Tenochtitlan, a iconografie e soluzioni architettoniche anteriori ha dato il nome ai cosiddetti stili neo-Tolteca o neo-Teotihuacano (1400-1500 d.C. ca.), creati a distanza di vari secoli con totale consapevolezza dell'arco temporale che li separava dai siti archeologici “originali”, conosciuti e frequentati dai Mexica. Le elaborate analisi tecniche oggi possibili permettono perfino di identificare come gli artisti utilizzassero spesso materiali locali per produrre oggetti con riferimenti lontani nel tempo e nello spazio, seppur mai con l'intento di costituirne fedeli e perfette repliche, ma piuttosto come interazioni dinamiche, commemorazioni del passato ottenute, per esempio, variando dimensioni e materia o ampliando e semplificando dettagli³. Le splendide maschere di origine teotihuacana, collezionate a Tenochtitlan, furono non solo spesso modificate, per esempio aggiungendo incrostazioni di ossidiana e conchiglia, ma perfino imitate dagli artisti mexica, che ne crearono di proprie ma in stile “teotihuacanoide”⁴. Quanto a incorporazioni fisiche di reperti provenienti da culture anteriori, sappiamo oggi che tanto nella maya Tikal (periodo classico, 250-900 d.C.), quanto nella Tenochtitlan mexica o nella Tula tolteca (periodo post-classico, 900-1519 d.C.), gli inventori di questi straordinari complessi architettonici inserirono selettivamente nelle loro costruzioni pezzi antichi. In alcuni casi, si trattava di monumenti anteriori trovati *in situ*; in altri, di sculture, artefatti o ecofatti trasportati da altrove con il desiderio esplicito di mostrarli in un nuovo contesto. Sono perfino documentati, sempre in epoca precolombiana, veri e propri restauri di opere antiche⁵.

Gli archeologi del mondo precolombiano che si sono dedicati ad analizzare e teorizzare questi complessi interventi artistici hanno sottolineato come il revival di reperti o richiami provenienti da culture anteriori implicò sempre un'azione consapevole, selettiva ed estremamente raffinata dal punto di vista estetico. Pensare più precisamente in termini di archeologia, di un'archeologia *nel* mondo precolombiano, può aiutare a capire come questi interventi

si siano anche costituiti come momenti di studio e di messa in valore del passato. Ciò che viene mostrato è precisamente la bellezza di qualcosa proveniente da un altrove spazio-temporale, da un altrove che viene però reso *contemporaneo* proprio nel suo attraversare tempi e spazi.

L'arrivo dei conquistatori aprì un nuovo capitolo, ben distinto, nella rinascita delle antichità precolombiane. La guerra di conquista lasciò rapidamente in pezzi molta dell'architettura. La cosiddetta “estirpazione delle idolatrie” diede la caccia a molte sculture – e addirittura le condannò in sede inquisitoriale – considerandole portatrici di un paganesimo altrimenti incorreggibile. Se in pochi anni il panorama urbano, sociale, politico e artistico cambiò drasticamente, ben presto gli stessi colonizzatori ricordarono la bellezza dei templi precolombiani “le cui rovine ora si vedono” (*cuyas ruinas ahora se ven*)⁶ come testimonianza nostalgica del mondo da loro stessi conquistato e perfino come critica al processo di conquista. L’“eccesso di discontinuità”⁷ precipitato dalla violenta e improvvisa imposizione del regime coloniale spiega forse proprio perché materiali, frammenti o vere e proprie strutture di origine precolombiana vennero poi integrati in conventi, chiese, croci, strade, e perfino in edifici secolari. Queste incorporazioni sono a volte spesso più che evidenti a occhio nudo: si pensi al convento di San Domenico di Cuzco, sorto a contatto fisico con la base, letteralmente decapitata, del più importante tempio inca costruito nel “Quattrocento”, il Coricancha. In altri casi l'incorporazione si rivela oggi assai più opaca: la chiesa messicana di Nuestra Señora de los Remedios di Cholula, costruita in epoca coloniale, sorge sopra a un'immensa piramide di origine precolombiana, la cui struttura resta tuttavia invisibile allo sguardo, anche se dal di fuori il suo scheletro resta invisibile. E nei muretti di cinta delle strade di Chinchero, in Perù, coabitano massi di fattura precolombiana con pietre lavorate da strumenti importati dai colonizzatori in una combinazione non facile da cogliere a prima vista⁸.

Tuttavia, può essere sufficiente pensare il problema dello sguardo verso il mondo precolombiano, dopo la conquista, solo come appendice dell'appropriazione territoriale in atto? Le arti precolombiane partirono subito alla volta dell'Europa, certo come bottino e dimostrazione dell'estirpazione delle idolatrie, ma anche come oggetti di straordinaria raffinatezza artistica con cui gli artisti d'oltremare vollero immediatamente dialogare. È il caso della maschera olmeca creata vari secoli prima dell'era cristiana, già

rilavorata in epoca mexica (quindi intorno al 1500), infine inviata dal Messico probabilmente come *spolium* della guerra di conquista, dopo la caduta di Tenochtitlan nel 1521. Una volta giunta in Baviera, venne “completata” da un orafo tedesco e installata in un’elaborata nicchia ancor oggi conservata presso la Schatzkammer (il Gabinetto del Tesoro) della Residenz di Monaco di Baviera⁹. Un’altra splendida maschera mexica di pietra verde, probabilmente creata intorno al 1500 e oggi nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, venne dotata, nella città medicea, di rubini per gli occhi e montata con rame indorato. Sembra che sempre nella Firenze cinquecentesca Benvenuto Cellini avesse perfino preso in prestito dai Medici e poi alterato due miniature scultoree mexica di animali, forse con l’idea di montarle in qualche gioiello di sua fattura¹⁰.

Cercare di individuare le operazioni propriamente estetiche in atto nell’interpretazione dell’arte del passato dopo la conquista ci porta a osservare tre opere straordinarie. Il copricalice di piume oggi conservato nel Museo Nacional de Antropología di Città del Messico fu trovato dallo studioso messicano Rafael García Granados, all’inizio del Novecento, in un convento dello stato di Hidalgo¹¹. Era contenuto dentro a un astuccio di pelle di cervo assieme al calice a cui era abbinato. Il diametro del disco plumario, di 28 centimetri, suggerisce che questo doveva ricoprire un calice realizzato prima del Concilio di Trento (1545-1563), dalle dimensioni ancora importanti¹². Nonostante la chiara provenienza dell’artefatto, per vari decenni il mosaico plumario venne considerato il disco centrale di uno scudo mexica, a causa della somiglianza con le iconografie presenti nei corredi militari precolombiani. Il suo uso come paramento liturgico fu cioè obliterato durante gran parte del XX secolo, probabilmente anche in virtù di un’alterazione fisica: non è da escludere che il disco plumario fosse all’origine cucito a un tessuto dai bordi quadrangolari e che venne eventualmente scudato proprio per cercare di ripristinare quella che si credeva fosse stata la sua funzione originale, come parte di uno scudo precolombiano. È invece possibile che il disco plumario fosse stato creato già in epoca coloniale, forse verso il 1550, nello stesso convento in cui venne ritrovato da García Granados e che i richiami precolombiani siano stati sì esplicitamente voluti, ma non come gesto regressivo verso il passato o come prova di resistenza subalterna di una memoria indigena, ma proprio perché capaci di tradurre visualmente

qualcosa di fondamentale del rituale eucaristico. Recenti studi hanno infatti proposto di decifrare gli elementi rappresentati nel mosaico come stilizzazione dell’acqua e del vino, come riferimenti quindi alla reincarnazione di Cristo e al mistero della transustanziazione. Mettendo al centro del copricalice il disco plumario, gli artisti hanno quindi reso i suoi richiami precolombiani (il materiale, la scrittura glifica di tradizione mixteca-puebla, la tecnica artistica) esteticamente centrali nel Messico cristiano, in cui esso poteva servire da perfetto e sontuoso paramento liturgico.

È possibile terminare questo breve *excursus* nella rinascita dell’arte precolombiana tenendo in conto anche l’attrazione che l’antichità dell’altro, cioè dei conquistatori e dei missionari, poté suscitare negli artisti indigeni e meticci del Cinquecento messicano. Due straordinarie immagini, create verso il 1570, permettono di esplorare questa pista. Si tratta di due pitture che fanno parte delle grandi enciclopedie sul mondo precolombiano e coloniale elaborate sotto la guida del francescano Bernardino de Sahagún e del domenicano Diego Durán in collaborazione con intellettuali, pittori e scribi di lingua nahuatl. Nel cosiddetto *Codice Fiorentino* e nel *Codice Durán*, al momento di rappresentare l’autosacrificio di una delle figure fondamentali del “pantheon” mexica, Topiltzin Quetzalcoatl, entrambe le immagini ricorrono alla stessa composizione: vediamo un fanciullo seduto, in atto di infiggersi una spina nel corpo. A un osservatore cinquecentesco la scena evocava con tutta probabilità una scultura conosciutissima all’epoca, il cosiddetto *Spinario* di origine ellenistico-romana, già reinterpretato nel corso dei secoli in una grande varietà di personificazioni, specialmente come prefigurazione del tempo cristiano. Si pensi solamente alla soluzione brunelleschiana della porta del Battistero di Firenze, in cui uno Spinario fa inaspettatamente capolino nella rappresentazione del Sacrificio di Isacco¹³. Nel Cinquecento, gli artisti indigeni e meticci che lavoravano in Messico con il domenicano e il francescano fecero qualcosa di simile a Brunelleschi, ma anche di diverso: invece di aggiungere lo Spinario alla scena, lo incorporarono nelle fattezze di Quetzalcoatl, per rappresentare la connessione di due tempi passati, ma con una valenza attuale. Così come nel copricalice plumario la posta in gioco era creare un paramento liturgico magnifico capace di rendere contemporanei il mondo precolombiano e la nuova religione, nello “Spinario Quetzalcoatl” la rinascita dell’antichità greco-romana rese possibile la

rappresentazione di una delle figure chiave del pantheon mexica ma in dialogo con la scultura del vecchio mondo, un modo anche per mostrare lo sforzo di pensarsi come una sola, connessa eppur molteplice, umanità.

Nel ricordare che la riappropriazione dell’arte del passato fu un elemento fondamentale della vitalità estetica precolombiana, come accennato all’inizio di questo breve saggio, possiamo proporre ora che il copricalice dal disco plumario e lo Spinario Quetzalcoatl, opere create nel Cinquecento messicano, non vadano intese solamente come evidenze del processo di conquista e colonizzazione, come testimonianze dell’indiscutibile sopruso politico, sociale e religioso, come evidenze dell’imposizione del Cristianesimo e di un repertorio europeo rinascimentale egemonico, ma anche come interventi estetici totalmente consapevoli da parte degli artisti che li crearono. L’operazione propriamente creativa di queste opere sembra essere stata proprio quella di rendere *contemporanea* l’arte del passato, per riscrivere, o almeno ripensare, anche la propria storia dal tempo presente.

¹ Per una discussione magistrale del tema, vedasi il recente studio dotato di ricchissima bibliografia e rivelatosi indispensabile per la ricostruzione che segue: López Luján – De Anda Rogel 2019, pp. 1-26 [ed. originale López Luján – De Anda Rogel 2017, pp. 17-60]. Gli autori individuano quattro tipi di attività relative al recupero del passato nel periodo precolombiano, in particolare tra i Mexica: *aggiunta* di elementi nuovi a una struttura preesistente; *sottrazione/estrazione* di pezzi antichi da depositi rituali; *riutilizzazione* di antichità poi incorporate in nuovi artefatti o costruzioni; *imitazione* di monumenti e oggetti del passato.

² Vedasi la discussione in Menzel 1960, pp. 596-600; Burton, 1976, pp. 95-104.

³ López Luján – Rogel 2019, pp. 7-9.

⁴ Ivi, *passim*.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ Sarmiento de Gamboa, 1942 [1572], cap. VII.

⁷ Settis 2004a, p. 90.

⁸ Nair 2015.

⁹ Gruzinski 2004, cap. 11.

¹⁰ Heikamp 1972. Si veda anche Markey 2016.

¹¹ Sul copricalice, si veda in particolare Filloy Nadal – Navarrijo Ornelas 2015, pp. 252-259, così come il recente saggio di García Barrios 2019, pp. 329-347, che riunisce le più importanti interpretazioni dell’artefatto.

¹² García Barrios 2019, p. 342.

¹³ Shapley – Kennedy 1922, p. 33. Si veda anche Bober – Rubinstein 2010, pp. 254-256.

Riuso e riciclo nelle terre islamiche Finbarr Barry Flood

I termini “riuso” e “riciclo” si sono diffusi in tempi relativamente recenti, quanto meno in lingua inglese. E forse non è un caso che siano entrati nell’uso comune nell’era dell’industrializzazione capitalistica, segnata dalla produzione in serie e dagli oggetti usa e getta. I due termini hanno diverse sfumature semantiche, per cui il primo indica un gesto pragmatico e piuttosto casuale, il secondo una pratica di recupero più intenzionale e mirata. Nei territori islamici (regione vagamente definita che si estende dall’Atlantico al Mar Cinese Meridionale) entrambe le pratiche sono ben documentate. In quest’area, ceramiche, vetri, carta, stracci e persino materiali organici erano raccolti, rivenduti e reimpiagati molto prima della Rivoluzione industriale europea¹. In molti casi a raccogliergli erano apposite schiere di lavoratori subalterni, paragonabili a quelli che nelle città moderne sono costretti a rovistare tra i cumuli di immondizia e riciclare i materiali rivendibili per sbarcare il lunario.

In linea generale, gli studi sui territori islamici si sono concentrati sul riuso e il riciclo dei materiali più pregiati, trascurando questioni legate all’economia e al lavoro, che invece sono inscindibili da ogni pratica di riuso e riciclo [si veda il saggio di Anna Anguissola, p. 495]. Le ricerche si sono chiaramente indirizzate verso l’analisi degli *spolia* riciclati nei monumenti canonici². E spesso il fenomeno è attribuito a una forma di pragmatismo economico, anche se in molti casi la raccolta e la ricomposizione di elementi disparati di dimensioni variabili richiedevano notevoli competenze e cospicui investimenti di risorse. Per di più, oltre a ragioni pragmatiche, il riuso e il riciclo potevano essere ispirati da considerazioni estetiche, da questioni ideologiche, dall’antichità o dalla sacralità dei reperti. E più che costituire distinte tassonomie del riuso, questi fattori spesso coincidevano, infondendo al riuso o al riciclo qualità polivalenti che rivestivano un valore cruciale sia per la funzione, sia per il significato attribuito agli oggetti.

Le qualità estetiche o la rarità di certe pietre erano tra i motivi ricorrenti del riuso, come dimostrano i casi di riciclo del porfido egiziano (non più estratto dall’età antica) nel Mediterraneo medievale e della prima età moderna. Queste pietre erano così preziose che i frammenti usati come tessere di mosaico in *opus sectile* o in rivestimenti esterni erano costantemente riconvertiti e riciclati nei monumenti islamici anche a distanza di secoli dalla chiusura delle ultime cave da cui venivano estratte³.

Per le loro proprietà visive e per le associazioni imperiali che evocavano, certe

pietre naturali acquisivano una qualità quasi mitica, ma le storie ispirate dalla loro rarità o bellezza sono andate in gran parte perdute per gli studi storici. Abbiamo invece sporadici barlumi delle connotazioni attribuite ad antichi intagli, rilievi e sculture. Specialmente nel Mediterraneo orientale questi manufatti erano spesso riconvertiti come oggetti apotropaici, ritenuti tanto più efficaci quanto più antica era la loro origine⁴. Queste letture del riuso sono spesso liquidate come espressioni del folclore o della superstizione, eppure sono documentate e riportate da letterati medievali. Per esempio, le aquile scolpite su una serie di capitelli bizantini reimpiagati nella moschea di al-Azhar al Cairo (972 d.C.) furono identificate come talismani capaci di impedire l’ingresso di uccelli nella moschea, per il principio secondo cui il simile scaccia il simile. Talvolta reperti di età faraonica successivamente reimpiagati in moschee e madrase erano collocati intorno alle porte e in corrispondenza delle soglie. E secondo un’interpretazione diffusa, la loro presenza favoriva il ripudio performativo del passato preislamico da parte di coloro che li calpestavano o li attraversavano entrando nella moschea. Ma un fattore rilevante per il riuso erano anche le qualità ermetiche e occulte attribuite ai geroglifici incisi sui reperti⁵.

Alcuni intagli riciclati erano notevolmente antichi. All’ingresso della Moschea del Venerdì di Homs, in Siria, un antico rilievo in pietra raffigurante un uomo-scorpione era usato per produrre liquidi o imprimere tavolette d’argilla da sciogliere in acqua e bere come rimedio per curare morsi di scorpione o problemi intestinali⁶. Le descrizioni suggeriscono che la figura di questo rilievo era un esemplare degli uomini-scorpione chiamati *agrabuamelu* o *girtablullu*, magici guardiani delle porte difusi nell’antica arte del Vicino Oriente. La sopravvivenza di queste antichità in epoca islamica è indubbia, come lo è la loro frequente identificazione come amuleti o talismani. Tra gli esempi più notevoli spicca una tavoletta in pietra sulla quale è inciso in scrittura cuneiforme un testo che fa riferimento a Gudea, re di Lagash, in Iraq (reg. 2150-2125 a.C. ca.), che fu reinscritta sul retro e sui lati con un testo arabo in caratteri cufici simile a testi rinvenuti su amuleti del IX e del X secolo d.C.⁷

Mentre le antichità sumeriche o faraoniche reimpiagate nel mondo medievale o della prima età moderna erano generalmente associate a un passato che appariva indistinto, tanto mirabile quanto misterioso, in altri casi il riciclo di un passato oggettivo implicava associazioni storiche

e dimensioni temporali più specifiche. Un esempio transculturale si trova negli anni Venti del XIII secolo nell’esibizione di sculture e rilievi classici sulle mura della città di Konya, in Anatolia, capitale in cui risiedevano i sultani selgiuchidi che, fregiandosi dell’appellativo di sultani di Rum, cioè Roma, si ritenevano depositari dell’eredità greco-romana materializzata nelle rovine e nei rilievi che ancora oggi costellano l’Anatolia⁸. Al capo opposto del Mediterraneo, una serie di particolari capitelli in marmo dai profondi intagli, noti soprattutto per aver adornato il palazzo del XII secolo dei califfi omayyadi a Madinat al-Zahra, vicino a Cordova (un palazzo in cui erano riconvertite e reimpiagate antichità classiche), erano elogiati per le associazioni che evocavano⁹. Emblematici dello splendore del califfato di Cordova al suo apogeo, dopo la destituzione dell’ultimo califfo i capitelli furono portati fino al Marocco per essere reimpiagati da dinastie desiderose di presentarsi come eredi dei fasti omayyadi¹⁰.

Come i capitelli di Cordova, i frammenti dislocati fungevano da portatili rimandi a un determinato luogo, anticipando forse il ruolo attuale di alcuni oggetti iconici dell’arte islamica. Questi manufatti rappresentano il momento e il luogo delle loro origini nel passato e al tempo stesso fungono da auratici emblemi di favolosi musei (per lo più occidentali) nel presente. In effetti le odierne pratiche istituzionali per la raccolta di opere costituiscono una forma di riuso e riciclo così inveterata che raramente viene percepita come tale. Ma in una fase in cui i dibattiti sulla restituzione si fanno sempre più incalzanti, è opportuno sottolineare che la stessa capacità di acquisire, curare ed esporre è inscindibile dall’espressione e dall’esercizio del potere. E questo valeva anche per il mondo islamico precedentemente e durante la prima età moderna, in cui l’acquisizione di oggetti gravidi di risonanze (molti dei quali ora si trovano in raccolte museali) contribuiva non solo ad affermare l’autorità del proprietario ma anche a esprimere rivendicazioni genealogiche associate agli oggetti. Questo principio è chiaramente esemplificato da una pietra preziosa, uno spinello di soli 3,64 x 4,79 centimetri. Le iscrizioni incise sulla minuscola gemma riportano i nomi di ben sei proprietari reali, che vanno da Ulugh Beg (m. 1449 d.C.), sovrano timuride di Samarcanda (e nipote di Tamerlano), allo scià Abbas (m. 1629 d.C.), il più rinomato sovrano safavide dell’Iran, ai sovrani moghul Jahangir (m. 1627 d.C.), Shah Jahan (m. 1666 d.C.) e Aurangzeb (m. 1707 d.C.), fino al fondatore dell’ultimo impero afgano