

TAPPETO CINESE TRA FASCINO ED ESTETICA di Tiziana Marchesi

L'arte straordinaria di annodare tappeti, che è propria del mondo orientale fin dagli albori della sua storia ancestrale, era conosciuta ed apprezzata in Occidente già nei tempi antichi. Un ruolo predominante nella diffusione della conoscenza e del gusto estetico riferito a questi manufatti fin dall'Alto Medioevo era rivestito proprio dall'Italia, non solo per la particolare posizione geografica delle sue coste, che ne faceva l'ideale porta d'accesso dei tappeti provenienti dal vicino Oriente (in particolare, da Persia, Turchia ed Egitto), ma soprattutto per la documentata attività di ricerca promossa da un'élite di nobili e borghesi, che vedeva in questi oggetti rari e preziosi uno dei mezzi per esprimere un potere di alta rappresentanza. Tutto questo contesto culturale è ampiamente testimoniato dalle raffigurazioni pittoriche italiane ed europee, che mostrano tessuti di eccezionale bellezza raffigurati all'interno di contesti sempre molto aulici, quali sono, ad esempio, le sacre rappresentazioni e le raffigurazioni ufficiali di quanti detenevano il potere politico, economico ed ecclesiastico (l'argomento relativo ai flussi commerciali di tappeti orientali dall'Oriente all'Italia e alla loro diffusione, è stato affrontato approfonditamente in due recenti pubblicazioni: M. Spallanzani, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Genova-Firenze, 2007; E. Di Stefano, *Tappeti e tessuti nel commercio intercontinentale. Il ruolo delle Marche fra XIV e XVI secolo*, in M. Tabibnia, T. Marchesi, E. Piccoli, a cura di, *Crivelli e l'arte tessile. I tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, Milano, 2010). Il tappeto orientale è dunque stato, fin da allora, una presenza costante nel continente europeo e, pur risentendo delle diverse mode che potevano privilegiare una determinata tipologia o provenienza nei diversi momenti storici, esso ha rappresentato, tra le varie arti decorative, un punto focale di indiscutibile importanza, fino a divenire oggetto, in tempi più recenti, degli interessi del moderno design.

Alla luce di queste considerazioni, non può non stupire il fatto che il tappeto cinese, a differenza

della porcellana o di altre forme d'arte di medesima provenienza che viaggiavano abitualmente lungo la via della seta, rimase pressoché ignoto in Occidente fino alla seconda metà del XIX secolo. Fu infatti in questo periodo che i primi tappeti cinesi approdarono in Europa per comparire alle grandi Esposizioni Universali, accanto alle altre arti orientali che già erano note e che affascinavano da tempo l'immaginario collettivo, alimentando l'idea di un Estremo Oriente mitico, caratterizzato da raffinata bellezza, poetiche atmosfere e da una spensierata *joie de vivre*, come testimoniano le opere di pittori e musicisti che ne sono rimasti profondamente ispirati. A questo proposito, a solo titolo di esempio, è interessante ricordare il ruolo nodale giocato dall'Esposizione Universale di Parigi del 1889 nell'evoluzione artistica di Claude Debussy, dove avvenne l'incontro fatale con l'estetica dell'Estremo Oriente, da cui scaturì l'elaborazione del notissimo *Pagodes*, la prima suite per pianoforte dell'opera *Estampes*, uno dei brani più rappresentativi di questo periodo musicale in Occidente, fortemente ispirato all'esotismo.

In ambito tessile, erano state invece, da sempre, le sete cinesi a suscitare il maggiore interesse, non i tappeti; e le testimonianze in tal senso sono rintracciabili in tutta l'arte tessile europea, dove i motivi decorativi riconducibili al tema della "cineseria" riprodotti sui tessuti fanno la loro comparsa fin dal lontano Medioevo (Il tema della "cineseria" nell'arte tessile, focalizzato su tessuti europei e arazzi, è stato pertinentemente affrontato da Chiara Buss, in un suo recentissimo contributo: C. Buss, "*La visione del Cathay*" nei tessuti europei dal XIV al XVIII secolo, in M. Tabibnia, T. Marchesi, a cura di, *Intrecci Cinesi. Antica arte tessile XV-XIX secolo*, Moshe Tabibnia, Milano, 2011, pp. 44-65). Il tema orientalista coinvolge assai presto, in Europa, anche l'illustrazione per arazzi; il primo ciclo noto dedicato alle "Storie dell'imperatore della Cina" è stato infatti tessuto a Beauvais già prima del 1732, per essere destinato alle stanze del Delfino di Francia (Cat. 67).

Le tipologie di tappeti cinesi che per prime approdarono in Occidente nel secolo XIX, per lo più al seguito dei viaggiatori occidentali che ne rimasero affascinati, rappresentavano prevalentemente la produzione tessile coeva che, pur essendo di qualità

inferiore alla produzione più antica, fu in grado di suscitare immediatamente un'impressione estetica forte, destinata a durare nel tempo; un impulso importante alla conoscenza del tappeto cinese di produzione Ottocentesca, fu dato poi dalle raccolte pubblicate da mercanti occidentali residenti in Cina, primo tra tutti il notissimo A. Hackmack, che rivestì un ruolo importante anche nella diffusione commerciale di questi manufatti. (A. Hackmack, *Der chinesische Teppich*, Hamburg, 1921). A colmare infine la lacuna conoscitiva dell'antico, pensò comunque la storia: fu infatti in seguito alle traumatiche vicende politiche che coinvolsero la Cina, culminate nel saccheggio del Palazzo d'Estate a Nord di Pechino, che i tappeti di alta epoca vennero alla luce, prendendo infine la via dell'Occidente. Il successivo e rapido declino dell'impero cinese, portò poi progressivamente alla spoliatura dei palazzi e alla vendita degli esemplari più pregiati, tra cui un consistente numero di tappeti classici risalenti al XVI e XVIII secolo. Curiosamente, furono però gli americani (e non gli europei) a costituire il nucleo più considerevole di collezionisti interessati al tappeto cinese, ricercando questi manufatti fino almeno alla fine degli anni '20 del secolo XX: tra i più noti, si ricorda il raffinato designer Louis Comfort Tiffany e, immancabilmente, George H. Meyer, la cui collezione costituisce oggi il Textile Museum di Washington. Tra i nomi più notevoli si ricorda inoltre Frank Michaelian, colto uomo d'affari e grande viaggiatore, la cui collezione imponente fu purtroppo frammentata dopo la sua morte, per scomparire nei meandri del mercato privato. A testimoniare il flusso di molti importanti tappeti classici verso l'America, rimangono comunque oggi le collezioni di tappeti cinesi presenti al Metropolitan Museum di New York e in altre collezioni pubbliche e private diffuse sul territorio nord americano, da Philadelphia a San Francisco. In Europa, il nucleo principale di tappeti cinesi è invece presente nella collezione Thyssen-Bornemisza, nella collezione MATAM e in quella della Galleria Moshe Tabibnia.

L'alta epoca del tappeto cinese classico, è tradizionalmente collocata tra il 1550 e il 1735 circa, quando i maestri tessitori raggiunsero l'apice nella loro maestria tecnica e artistica, realizzando sia complicati ed

eleganti disegni curvilinei che decori geometrici caratterizzati da grande simmetria, creando così due generi decorativi diversi, destinati a coesistere tra loro nel tempo in sempre perfetta armonia (Di riferimento per lo studio dei tappeti classici cinesi sono tutt'ora le seguenti opere: H. König, M. Franses, *Glanz der Himmelssohne. Kaiserliche Teppiche aus China 1400-1750*, Textile and Art Publications Ltd, London, 2005; M. Franses, R. Waterhouse, *Classical Chinese Carpets I. Lion-Dogs, Hundreds Antiques*, Textile and Art Publications Ltd, London, 2000). Nei dipinti riferibili al tardo periodo dinastico Ming e al primo periodo dinastico Qing, si nota chiaramente che alcune tipologie di tappeti classici venivano tessuti per essere destinati specificamente al Palazzo imperiale o alle case nobiliari: da qui deriva la nomenclatura in uso, che definisce questi particolari tappeti, appunto, "di Palazzo" (Cat. 2, Cat. 5). In ogni caso, essi erano generalmente tessuti per adornare determinati ambienti o per soddisfare precise destinazioni d'uso ed erano tutti molto raffinati nei decori e nella manifattura. In alcuni casi, è possibile ricondurre chiaramente la manifattura a quello stile imperiale verosimilmente prodotto dall'atelier di tessitura che, si pensa, dovesse essere allestito all'interno dello stesso Palazzo imperiale di Pechino e di cui non si ha, tuttavia, alcuna notizia certa. Queste stesse caratteristiche riguardano anche i tappeti classici "Ningxia" (provenienti dall'omonima località della Cina settentrionale) la cui qualità è spesso eccellente: insieme ai tappeti "di Palazzo", essi costituiscono la seconda categoria in cui si usa suddividere i tappeti classici. A questo proposito occorre fare tuttavia un'importante precisazione. Gli studi più recenti hanno messo in luce l'esistenza di esemplari più antichi, risalenti al XV secolo, riconducibili alla regione autonoma di Ningxia (Cina settentrionale), certamente destinati a collocazioni molto auliche, in considerazione dei raffinati motivi decorativi e soprattutto della finezza di annodatura che, in molti casi, supera quella raggiunta dai tappeti classici di Pechino di alta epoca: un esempio eccellente è offerto dal frammento di tappeto Ningxia a volute vegetali e foglie, qui pubblicato (Cat. n. 1). Purtroppo, nulla di specifico si conosce attualmente di queste manifatture. Ciò che è interessante notare è comun-

que l'esistenza di tessiture importanti anche esterne all'area imperiale e, talvolta, ad esse più antiche.

I diversi utilizzi concorrevano inoltre a definire la forma e il motivo decorativo; sia la complessità del disegno che la tipologia mutava quindi conformemente alle necessità e al fatto che il tappeto dovesse essere esposto agli occhi di visitatori importanti oppure no. Altre tipologie di tappeti erano invece tessute per essere utilizzate come coperte per i letti da giorno, posizionati nelle zone della casa destinate al riposo, al ricevimento ospiti e al consumo dei pasti.

Gli antichi dipinti cinesi sono dunque la fonte prediletta di infinite e preziose informazioni sui tappeti che, in alcuni casi, si rivelano essere di assoluta importanza: uno di questi casi, e certamente quello più eclatante, riguarda il tema della colorazione originale dei tappeti.

La questione dei coloranti è antica quasi quanto lo è la conoscenza stessa del tappeto cinese e affonda le sue origini nell'osservazione comparata tra i valori estetici mostrati dai tappeti dipinti e quelli che invece riscontriamo dall'osservazione diretta degli esemplari a noi pervenuti. Le raffigurazioni antiche di tappeti classici dai disegni tradizionali, ritratti in contesti imperiali (fig. B) e nobiliari, mostrano infatti tappeti di colore rosso mentre noi riscontriamo, in esemplari del tutto simili per foggia, decori e dimensioni, una gamma cromatica di colori declinati nelle tonalità del giallo, che possono variare al massimo verso gradazioni aranciate di varie intensità, anche se quest'ultima *nuance* è tanto più presente negli esemplari più tardi. La questione cromatica è quindi stata, da sempre, una materia ampiamente discussa da studiosi e cultori della materia; tuttavia, la pressoché totale assenza di dati certi e di prove scientifiche che potessero dare un'idea definita del problema, ha alimentato, nel tempo, numerosi dubbi sulla veridicità di quanto ipotizzato da alcuni in merito ad un probabile "viraggio cromatico" dei tappeti (determinando altresì, in altri studiosi, la deliberata omissione del problema), favorendo dunque l'idea che questo tema potesse essere un'affascinante leggenda e non un effettivo dato storico su cui valesse la pena far luce. Ma l'ipotesi di una pressoché totale perdita degli esemplari rossi, in favore di quelli gialli, è costantemente apparsa inverosimile ai più. La questione

mostrava tratti particolarmente complessi soprattutto considerando che vi è sempre stata l'evidenza di una perfetta informazione, da parte dei maestri cinesi, dell'esistenza di coloranti rossi utilizzabili per la tintura dei filati che fossero molto stabili, anche se sottoposti all'esposizione all'aria e alla luce, quali sono, ad esempio, la cocciniglia (*Dactylopius sp.* e *Kermes sp.*) e la robbia o garanza (*Rubia tinctorum*). Essi infatti li utilizzavano abitualmente, ma in altri contesti. Nelle manifatture tessili che producevano tappeti, la robbia era largamente diffusa invece nella regione del Gansu (Cina nord-occidentale) e in tutta l'area del Bacino del Tarim, che comprende le oasi di Khotan, Yarkand e Kashgar, per scomparire verosimilmente in tutta la Cina centrale e settentrionale, dove si producevano tappeti classici (Pechino e Ningxia).

L'occasione per avviare uno studio sistematico, con l'intento di sciogliere qualche dubbio su questa problematica, si è inaspettatamente presentato a Moshe Tabibnia nel 2009, grazie all'acquisizione di un tappeto di Ningxia di piccolo formato, databile al 1700 circa, dalla colorazione decisamente anomala. La sua particolarità consisteva nella presenza di un campo dal vello in colore rosso, contravvenendo alla consueta gamma cromatica dei gialli, dei bruni o degli arancio, che siamo invece abituati ad osservare nei tappeti antichi cinesi di simile tipologia. L'osservazione attenta dei nodi, rivelava altresì che il colorante utilizzato per tingere il filato aveva subito uno "sbiadimento" significativo; se infatti, sulla porzione di nodo esposta, il colorante era rimasto stabile (dunque, rosso), alla base del nodo esso era stranamente "virato" al giallo. La contestuale disponibilità di un numero importante di tappeti classici di alta epoca di simile provenienza, da poter esaminare per confronto (in particolare, appartenenti alle tipologie "di Palazzo" e Ningxia), ha dunque trasformato un'occasione nell'opportunità concreta di indagare il problema con metodo scientifico, procedendo per epoche e per classificazioni tra loro omogenee e concentrando del tutto l'attenzione sui soli filati appartenenti alle categorie dei rossi, dei gialli e di tutte le colorazioni intermedie degli arancio.

Per comprendere appieno la natura dei coloranti impiegati e il loro comportamento, è stato importante

affrontare le indagini secondo due differenti metodologie: la prima, orientata all'indagine chimica di pigmenti e filati, mediante cromatografia liquida ad alta prestazione – HPLC e spettroscopia Raman intensificata per effetto di superficie – SERS (condotta dall'Università degli Studi di Milano, Dipartimento di chimica inorganica, metallorganica e analitica “Lamberto Malatesta”, a cura di Silvia Bruni con Eleonora De Luca); la seconda focalizzata sul comportamento fisico dei coloranti, mediante spettrometria in riflettanza – vis-RS (condotta dall'Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere arti e multimedialità, a cura di Gianluca Poldi).

Gli esiti delle analisi si sono rivelati risolutivi, chiarendo e confermando l'ipotesi più controversa: il largo impiego da parte dei cinesi del legno di Sapan detto anche legno rosso del Brasile (*Caesalpinia sp.*), di cui ben si conosceva la precaria tenuta nel tempo, aspetto che avrebbe determinato ineluttabilmente una variazione estetica nei valori cromatici del manufatto, come è testimoniato dalla letteratura sulla materia. Tale mutazione era favorita da un altro fattore: per ottenere le varie gradazioni di rosso desiderate, si usava effettuare bagni successivi di colore, che coinvolgevano l'utilizzo di legno di Sapan e di albero Pagoda, deputato a fornire una colorazione gialla. I tappeti venivano poi esposti all'aria e alla luce, per calibrare la tonalità desiderata del rosso, sfruttando la sua natura particolarmente volatile del colorante impiegato. Da questo procedimento era possibile ottenere, pare, una particolare tonalità di “rosso fragola” molto apprezzata in epoca antica (che si riscontra effettivamente nei tappeti ritratti negli antichi dipinti – fig. B) e che si distanziava decisamente dalle tonalità “rosso mattone”, date dalla robbia, e “rosso porporino”, date invece dalla cocciniglia. Interessante è, a questo punto, notare che il caso specifico del tappeto “copri sedia, a draghi” di Ningxia, datato al 1700 circa (Cat. 22), che ha dato l'avvio alle ricerche di cui si parla poiché rimasto rosso, si è rivelato essere un probabile esperimento a cui non è stato dato verosimilmente un seguito nel tempo: la colorazione rossa è infatti data dalla presenza di Lacca indiana nella tintura, una sostanza del tutto anomala sui tappeti prodotti in Cina in questo periodo.

Tutt'ora ignoti rimangono i motivi di una simile scelta tecnica, e la mancanza di fonti e di dati certi al riguardo, ci impedisce di accertare se vi fosse effettivamente una particolare costruzione simbolica o filosofica, nascosta dietro alla variazione cromatica dei tappeti, come è stato ipotizzato da alcuni; la valutazione del problema si sposta dunque, necessariamente, su riflessioni di natura estetica. E' quindi possibile che l'ottenimento di quella particolare colorazione “rosso fragola” fosse una ragione predominante sull'importanza attribuita alla sua durata nel tempo, aspetto che denoterebbe l'abitudine ad uno sfarzo senza confronti. Inoltre, l'evidenza di una variazione cromatica così importante, pone il problema di dover rivedere completamente la nostra visione e la nostra valutazione estetica del tappeto cinese antico.

Il caso del tappeto cinese non è tuttavia isolato nella storia delle arti, e trova ben noti raffronti anche in ambito occidentale. Il confronto obbligato è quello con le antichità greche e con la visione che noi abbiamo del modello estetico “classico”, erroneamente basato sull'osservazione di sculture marmoree e architetture che oggi appaiono nel loro candido e rigoroso colore naturale ma che, in origine, erano invece dipinte con colori molto vivaci. Alle sculture e ai templi greci si affiancano gli essenziali e razionalissimi profili architettonici di chiese e abbazie europee di epoca romanica, oggi scanditi dall'alternanza tra la nuda pietra e il rosso mattone del cotto, un tempo invece illustrate da coloratissimi affreschi che si estendevano dal pavimento al soffitto, con un'idea di *horror vacui* che è difficile immaginare. A questi confronti più che noti, si aggiunge un'altra recentissima scoperta, che sembra fare il controcanto perfetto alle vicende dei tappeti cinesi, poiché ha riscritto completamente la tavolozza delle architetture di Pompei (il riferimento è al risultato degli studi presentati dal ricercatore Sergio Omarini dell'Istituto di ottica del CNR di Firenze in occasione della VII Conferenza nazionale del colore, che si è tenuta a Roma il 15 e 16 settembre 2011 presso l'Università ‘La Sapienza’. Come già era stato descritto da Plinio e Vitruvio, sembra che l'ocra gialla cambi colore per il solo effetto della temperatura: ne consegue che l'eruzione del Vesuvio del 79 d.c avrebbe determinato il viraggio cromatico da giallo a rosso di molti

