

LUSTRO E LUSO

01.02.23
28.05.23

DALLA SPAGNA ISLAMICA

Frontiere liquide
e mondi in
connessione

A cura di
Filiz Çakır Phillip

In collaborazione con
Fondazione Bruschetti
per l'Arte Islamica e Asiatica

ITA

LUSTRO E LUSO DALLA SPAGNA ISLAMICA.

**Frontiere liquide
e mondi in connessione**

MAO Museo d'Arte Orientale

via San Domenico, 11
10122 Torino - Italia

011 4436932

FONDAZIONE TORINO MUSEI

Indice

4

Introduzione
di Davide Quadrio

24

Tappeti Spagnoli
di Alberto Boralevi

8

Mappa concettuale
di Filiz Çakır Phillip

Approfondimenti:
tappeti e frammenti
di tappeto
di Alberto Boralevi

10

L'eredità islamica
nel mondo occidentale
di Filiz Çakır Phillip

38

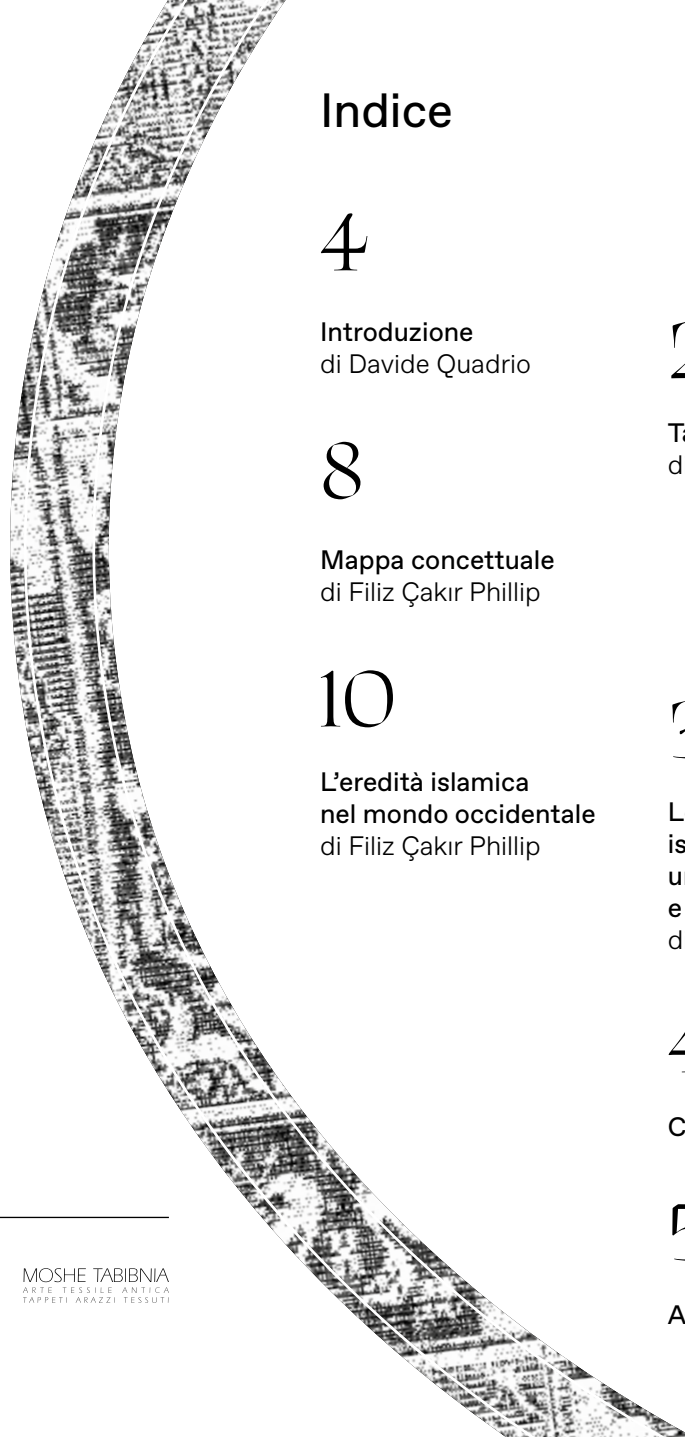
Le ceramiche
ispano-moresche,
un ponte tra Oriente
e Occidente
di Cristina Maritano

44

Consigli di lettura

52

Attività e visite guidate



Introduzione

di Davide Quadrio

In questo ultimo anno il MAO Museo d'Arte Orientale è diventato un luogo in cui le collezioni si trasformano progressivamente, svelando il potenziale che un museo può avere come laboratorio attivo di creazione.

Il patrimonio del Museo costituisce una risorsa straordinaria se intesa come bacino di cultura materiale, plasmabile e modificabile, che si offre a letture e narrazioni plurime e complesse capaci di fornire un'esperienza emozionale e di approfondimento storico-scientifico.

Il MAO e le sue collezioni rispondono al desiderio preciso del suo primo Direttore, il Professor Franco Ricca – in carica dal 2008 al 2014 – di presentare una certa Asia attraverso aree geografiche selezionate ma esplorate puntualmente con acquisizioni partecipate da diversi soggetti pubblici e privati. A oggi il MAO

si presenta come un patrimonio di collezioni editate dal gruppo di lavoro del Professor Ricca, appassionato conoscitore e abile organizzatore. È evidente che il Museo ha nel suo DNA un'aspirazione ad accogliere opere proprio in questo spirito accumulativo ed espansivo: è una collezione dai confini liquidi che richiede una capacità editoriale continua e precisa.

Con questa Direzione si vuole spingere il MAO verso una visione "editoriale" sempre più essenziale da una parte, ma anche propositiva di narrazioni alternative, simultanee e inaspettate, valorizzando la collezione permanente e al contempo aprendola a collaborazioni locali e internazionali.

La mostra *Lustro e lusso dalla Spagna islamica. Frontiere liquide e mondi in connessione* curata da Filiz Çakır Phillip, curatrice e specialista in arte islamica, si delinea come un'ulteriore apertura delle collezioni verso possibili rivisitazioni. In questo caso è la Galleria dei Paesi islamici dell'Asia che si presta ad accogliere straordinari esemplari tessili e ceramici provenienti dalla Fondazione Bruschetti per l'Arte Islamica e Asiatica di Genova, dall'Istituto de Valencia de Don Juan di Madrid, da Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica di Torino e dalla Galleria Moshe Tabibnia di Milano. Le opere mostrano la permeabilità culturale e artigiana tra il mondo arabo e quello spagnolo-europeo in un periodo storico preciso, tra l'X e il XVI sec., rivelando passaggi mediterranei profondi non solo di stili ma anche di tecniche, gusto, eccellenze che crearono un tipo di lusso e lustro ibridante, esotizzante e nello stesso tempo indubbiamente "nostrum", proprio come il nome attribuito al Mediterraneo ai tempi dell'antica Roma.

Con questa mostra prende avvio per il 2023 e il 2024 una progettualità di ricerca composita, volta ad analizzare la tensione tra Asia e continente europeo proprio nelle sue traiettorie artistiche e culturali innegabilmente legate storicamente da continui scambi, rimandi e ibridazioni. Da qui la spinta sempre più forte ad aprire la Galleria dei Paesi islamici a ulteriori direzioni interpretative attraverso altre collezioni e contaminazioni curatoriali che questo primo appuntamento – in collaborazione con la Fondazione Bruschetti e la curatela di Filiz Çakır Phillip – introduce all'interno del MAO. È opportuno che, proprio come il fondatore di questo Museo ha fatto, si dia spazio a collezioni ed esperti di grande levatura e serietà editoriale: collezioni private, certo, ma costruite con anni di impeccabile studio e approfondimenti nonché con un preciso sguardo sulla storia di oggetti che, con il tempo, si sono dimostrati culturalmente ricchissimi e fondamentali per una scrittura scientifica della storia. Il MAO attraverso questo progetto prosegue la sua missione per diventare piattaforma di ricerca, ma anche di collaborazioni a tutto tondo. *Lustro e lusso dalla Spagna islamica* intende presentare elementi e immagini capaci di trasportare il visitatore in territori poco esplorati, aprendo diverse traiettorie di conoscenza e riflessione. Per questo la mostra è accompagnata da un apparato di approfondimento visivo e testuale che prevede i contributi della curatrice Filiz Çakır Phillip, di Alberto Boralevi, architetto ed esperto di tessuti e tappeti, di Cristina Maritano, conservatrice di Palazzo Madama.

A partire da questo primo incipit tematico si svilupperà la grande mostra

prevista nell'autunno 2023 che prevederà il coinvolgimento di altre istituzioni e collezioni, tra quali la Aron Collection, la consulenza di esperti internazionali, nonché la partecipazione di artisti contemporanei con nuove produzioni e installazioni. Infine questo progetto continua a modificare e rivitalizzare lo spazio espositivo, dove è in programma anche il riallestimento della Galleria cinese e della Regione himalayana nel tentativo di creare un museo dell'azione in continua trasformazione.

Torino, 12 gennaio 2023

Mappa concettuale

LUSTRO E LUSO DALLA SPAGNA ISLAMICA.
FRONTIERE LIQUIDE E MONDI IN CONNESSIONE

L'ORIENTE NEL MONDO OCCIDENTALE:
L'ARTE ISLAMICA IN SPAGNA

Interconnessione: le
comunità degli artigiani
ebrei, cristiani e musulmani

L'EREDITÀ ISLAMICA NEL MONDO OCCIDENTALE

Scambi culturali con
l'Oriente: materiali,
tecniche, forme e stili

Il marmo: la continuità con
il periodo tardo-antico nei
materiali, nelle tecniche
e negli stili

La creazione di un linguaggio
artistico islamico

Ingegno e originalità:
il nodo spagnolo nei tappeti

I medaglioni d'ispirazione turca
– I legami con la Turchia e i
tappeti Holbein

Le ceramiche a lustro – I
legami con l'Egitto e l'Iran

La compravendita di beni
di lusso: paradigma di
commercio e di ricchezza

IL PASSAGGIO DALLA DOMINANZA ISLAMICA A QUELLA CRISTIANA

CONTESTO STORICO E GEOGRAFICO DAL X AL XVI SECOLO CON PARTICOLARE ATTENZIONE AL QUATTROCENTO

L'eredità islamica nel mondo occidentale

di Filiz Çakır Phillip

Per un periodo che copre più di sette secoli la Penisola Iberica costituì la frontiera occidentale del mondo islamico. L'interesse dei governanti musulmani a espandere i propri territori in Europa si manifestò per la prima volta all'inizio dell'VIII secolo. Nell'anno 711, all'alba del periodo del califfato (711-1031), la Spagna fu testimone della prima invasione musulmana, e le città di Malaga, Granada e Cordova divennero parte dei territori islamici occidentali. Il termine "Andalusia" (in arabo *al-Andalus*) fu presto coniato per indicare la Spagna islamica. Nuovi coloni provenienti soprattutto dallo Yemen e dalla Siria, insieme a migliaia di berberi arrivati dal Nord Africa si insediarono nelle città. Nelle zone costiere del Mediterraneo i nuovi abitanti piantarono canna da zucchero, cotone, fichi e ulivi, e nelle province di Malaga e Granada arance e viti. La regione di Valencia si trasformò

in un territorio fertile grazie all'installazione di canali d'acqua artificiali: una tecnologia agraria avanzata portata dagli arabi. Nella regione di Murcia furono piantati gelsi che nelle epoche successive sarebbero stati fondamentali per la produzione della seta nella leggendaria industria tessile della regione. Nel complesso, l'area di Granada divenne il più importante centro andaluso dedicato alla produzione e alla tintura della seta e del cotone, oltre che alla lavorazione del cuoio; Toledo divenne celebre per la fabbricazione di armi e armature, mentre la regione di Almería (che in arabo significa "specchio del mare") e l'omonima città portuale divennero note per la manifattura di magnifiche sete, ma anche per i loro laboratori di ceramica¹. Secondo al-Idrisi, fin dal XII e XIII secolo la città di Chinchilla, nella provincia di Murcia, produceva variopinti tappeti di lana² ornati da motivi vivaci derivati da modelli indigeni, da magnifici tessuti in seta o da disegni a imitazione di altri tappeti importati principalmente dalla città di Ushak, nella Turchia occidentale. Questi manufatti, caratterizzati da motivi di grandi dimensioni, hanno più tardi preso il nome dal pittore rinascimentale Hans Holbein il Giovane (1497-1543) che li ha spesso raffigurati nelle sue opere. Durante il XV secolo, i tappeti spagnoli venivano prodotti per una committenza cristiana da tessitori musulmani con materiali provenienti da mercanti ebrei. Dal XIV al XVII secolo la città di Manises, vicino a Valencia, fu a sua volta un famoso centro per la produzione di ceramiche. Le fonti più antiche citano Malaga come città d'origine dei vasi a

¹ Markus Hattstein, *Geschichte. Die Eroberung Spaniens für den Islam und die frühen Jahre (711-756)*, in *Islam. Kunst und Architektur*, Köln 2000, pp. 208-217 (p. 213).

² Edoardo Concaro e Alberto Levi, *Sovereign Carpets. Unknown Masterpieces from European Collections*, Milano 1999, p. 179.

cui si devono i laboratori di Manises, specializzati nella creazione di enormi piatti e ciotole decorati a lustro. Questa tecnica, originaria dell'Iraq e risalente al IX secolo, fu praticata in Egitto e in Iran e si diffuse poi in molte parti del mondo islamico. I piatti, le brocche e le ciotole spagnole dipinte a lustro furono prodotte sia sotto il patrocinio musulmano che sotto quello cristiano. La produzione ceramica della Spagna islamica fu importante per il commercio mediterraneo ed europeo oltre a esercitare un impatto particolarmente incisivo sui centri italiani per la produzione di maioliche.

Per dare impulso all'economia del regno appena fondato, gli sforzi dei nuovi governanti islamici si concentrarono sull'agricoltura e sulle produzioni a essa collegate, come la seta e il cotone. Il nuovo regno sarebbe poi diventato una delle più importanti potenze occidentali per il commercio mediterraneo, attirando a sé una crescente ricchezza. L'istituzione di una nuova amministrazione indipendente a Cordova portò *al-Andalus* a diventare il centro del potere islamico nella Penisola Iberica. Questa concezione religiosa e ideologica, nella sua complessità intellettuale, trovò la sua espressione migliore nella Grande moschea di Cordova – iniziata intorno al 785 durante il governo di 'Abd al-Rahman I (731-788) e terminata due secoli dopo – l'unico monumento in terra iberica realizzato in stili architettonici diversi, tutti di matrice islamica. La moschea fu costruita sul terreno di una chiesa cristiana dedicata a san Vincenzo di Saragozza per sottolineare il suo legame con l'eredità cristiana visigota e tentare di costruire una nuova estetica sinergica e ibrida. Malgrado ciò, risulta del tutto evidente il suo debito con la tradizione

omayyade della moschea al-Aqsa, costruita 70 anni prima nella parte meridionale del Monte del Tempio, o Haram al-Sharif, di Gerusalemme. Più tardi, nel X secolo, il cronista arabo-andaluso al-Bakri conterà ben 417 moschee nella città di Cordova. L'esempio più illustre di architettura reale del periodo del califfato è il complesso di Madinat al-Zahra, non lontano da Cordova. Edificato nel X secolo, rivela elementi stilistici della tarda antichità sia nei materiali che nelle tecniche, tra cui l'uso del marmo e i raffinati intagli. Nello stesso secolo lo studioso di Baghdad Ibn Hawqal magnificava la grandezza di Cordova paragonandola alle città egiziane, siriane e a tutti gli altri centri del Maghreb (la parte occidentale del Nord Africa). Ricca di università e biblioteche, Cordova attirò molti studiosi e diventò un importante centro di studi di medicina, matematica, filosofia e letteratura. Il califfato andaluso si frammentò gradualmente in una moltitudine di piccoli regni indipendenti, i cosiddetti *reinos de Taifas* (regni di Taifa), che ebbero breve durata e crearono un vuoto di potere che si protrasse per decenni. Da questo periodo di caos emersero tre dinastie: gli Almoravidi (1060-1147)³ e gli Almohadi (1133-1269)⁴, entrambi di origini berbere, e i Nasridi (1232-1492) di origine araba. Durante i regni almoravide e almohade il Mediterraneo occidentale divenne un'area economica unificata in cui gli scambi avvenivano in oro. Le due dinastie infatti controllavano le principali rotte verso le celeberrime miniere d'oro del Sudan occidentale; le città portuali andaluse divennero

³ Gli Almoravidi governavano parti del Sahara, del Marocco, dell'Algeria e della Spagna e controllavano porti strategici oltre al commercio trans-sahariano.

⁴ Gli Almohadi sostituirono gli Almoravidi in Marocco e conquistarono le città di Siviglia, Cordova, Badajoz e Almeria nella penisola iberica. Siviglia divenne la loro capitale in Andalusia, mentre mantennero Marrakech come centro di potere in Nord Africa.

così gli snodi più importanti per il commercio dell'oro verso l'Europa occidentale e centrale. Le attività commerciali si concentravano invece sulla seta, che costituiva la voce più importante dell'economia e della ricchezza andalusa, con i centri di Almería, Murcia, Malaga, Valencia e Siviglia che facevano concorrenza alle loro controparti bizantine.

Nel XII secolo, durante un viaggio in Spagna, il geografo al-Idrisi contò 800 botteghe tessili nella sola Almería. Il dominio musulmano in Andalusia continuò fino alla Reconquista che eliminò gradualmente le comunità musulmane ed ebraiche. Cominciata come una manifestazione di intolleranza religiosa e sfociata in una vera e propria epurazione di massa, la Reconquista ebbe conseguenze devastanti nei riguardi del ricco ed eterogeneo patrimonio culturale della Spagna. Molti musulmani ed ebrei emigrarono in paesi del Nord Africa come il Marocco⁵. L'imperatore ottomano dell'epoca, il sultano Bayezid II, riconobbe il vantaggio di invitare i gruppi ebraici a stabilirsi a Costantinopoli: il loro contributo in campo diplomatico, culturale e commerciale diede infatti un notevole impulso all'economia. In particolare, gli ebrei sefarditi ebbero un ruolo importante nell'arte e nella musica ottomana, dalle distinte risonanze iberiche. L'ultimo regno islamico in Europa occidentale fu quello dei Nasridi a Granada: il loro governo, durato due secoli e mezzo, rappresenta l'apice di quasi

⁵ L'ultimo governante di Granada partì con dieci navi e più di 1.130 consiglieri in direzione Fez, accompagnati da 2.919 andalusi dal porto di Ghadra e 1.166 dal porto di Mankab. Tra il 1526 e il 1570 si stabilirono in Marocco anche quasi 200.000 moriscos provenienti da Valencia, Oliva, Almería, Cullera, Castiglia,

Palmeira e Alicante. Complessivamente, più di 800.000 andalusi si trasferirono in Marocco. Cfr. Naima El-Khatib Boujibar e Mohamed Mezzine, *Andalusian Morocco, in Andalusian Morocco. Islamic Art in the Mediterranean. A Discovery in Living Art*, Vienna 2002, pp. 50-63 (59-60).

800 anni di cultura arabo-andalusa. L'arte nasride, in particolare attraverso l'Alhambra, divenne sinonimo di opulenza. La civiltà ispano-musulmana ha affascinato molti storici e ispirato quel gusto per l'Oriente esotico che nascerà in Europa con il Romanticismo alla fine del Settecento.

IL GUSTO PER L'ORNAMENTO

Lo scambio culturale tra la Spagna musulmana e quella cristiana si mantenne sempre fluido e costante, come del resto quello con il Nord Africa. I governanti e i mecenati islamici intuirono l'importanza di proporre una forma d'arte che potesse essere compresa e apprezzata in egual misura sia dalla popolazione musulmana che da quella ebraica e cristiana. L'integrazione di elementi figurativi, umani e zoomorfi, con motivi vegetali faceva parte di questa concezione dell'ornamento e di un certo vocabolario decorativo, che tuttavia veniva applicato principalmente alle opere d'arte profane. Le figure zoomorfe erano parte del repertorio artistico in funzione religiosa, con un significato simbolico associato per lo più alla rappresentazione del potere. Lo Stato invece basava il suo prestigio sull'arte e sull'erudizione. Nel X secolo l'inventario della biblioteca del califfo Al-Hakam II (reg. 961-76) registrava 400.000 volumi, un numero che non aveva eguali nell'Europa dell'epoca. Durante il XII e il XIII secolo l'Europa sviluppò una passione per il sapere antico, che portò a un'estesa ricezione del pensiero islamico, i cui protagonisti divennero importanti mediatori tra culture diverse. Tra questi, Ibn Rushd (noto in Occidente come Averroè, 1126-1198), grande filosofo musulmano

di Cordova e commentatore di Aristotele. Alfonso X (1252-1284), detto El-Sabio (il saggio) o l'arabo cristiano sul trono, fu un protettore della cultura e dell'erudizione che riuni alla sua corte numerosi filosofi musulmani e sostenne l'istituzione di molti centri di traduzione a Toledo, importante luogo di riferimento della cultura europea. Già durante il califfato vennero promosse relazioni diplomatiche con il mondo cristiano, compreso l'Impero bizantino in Oriente, pur mantenendo i rapporti con il mondo musulmano. Il bacino del Mediterraneo era un luogo strategico per la diplomazia e l'economia, dove le transazioni commerciali venivano spesso regolate con scambi di beni di lusso, come la seta e l'argento, anziché col pagamento in denaro.

I MUDÉJAR

Per effetto della Reconquista, i musulmani furono costretti a lasciare la Penisola Iberica o a convertirsi al cristianesimo. Inizialmente, il termine "mudéjar" designava quei gruppi di musulmani che per un certo periodo avevano potuto praticare la loro fede. In seguito alla loro emigrazione o conversione forzata, il termine indicò i musulmani convertiti e i loro discendenti. L'arte mudéjar integra forme cristiane nell'arte e nella tradizione islamica, creando una nuova estetica ibrida, tipica – e unica – della Spagna e del Portogallo.

SPAGNA: UN'EREDITÀ FRAMMENTARIA

Lo studio e l'esposizione dell'arte islamica in generale, ma soprattutto di libri, tessuti e tappeti, si avvalgono per lo più di reperti frammentari. Le ragioni sono molteplici,

tra queste l'avidità del mercato dell'arte ottocentesco, ma anche e soprattutto cause naturali come il clima. Alcune regioni del mondo islamico, come l'Iran o l'India, sono afflitte da una tale umidità che spesso non permette di conservare tappeti o tessuti nella loro interezza. Molti di questi manufatti sono stati conservati in collezioni occidentali, ad esempio in Italia, grazie a doni diplomatici, commissioni speciali o scambi commerciali. Hanno trovato rappresentazione nei dipinti, negli inventari papali e principeschi, nelle tesorerie delle chiese e soprattutto nei contesti di sepoltura. In secondo luogo, questi splendidi manufatti artigianali – nel nostro caso tessuti e tappeti – sono prodotti con materiali di lusso, motivo per il quale sono stati utilizzati e riadattati fino all'ultimo lembo. In terzo luogo, si tratta di oggetti che possono essere trasportati, e questa è al tempo stesso una maledizione e una benedizione. In ultimo vi è una ragione che offre una maggiore soddisfazione intellettuale: l'impatto proporzionalmente grande di un piccolo frammento, che apre una finestra intima su un orizzonte infinito, non solo sulla decorazione del tappeto o del tessuto in questione, ma anche sulla cultura che rappresenta. I frammenti di tessuti e tappeti selezionati per la mostra offrono questo genere di piacere intellettuale e stimolano la curiosità.

LA CULTURA DEL LUSO IN ANDALUSIA: I TESSUTI

La produzione della seta è all'origine della rivalità tra cinesi e iraniani: una competizione alimentata dall'insaziabile desiderio di beni di lusso da parte dei mercati. L'allevamento del baco da seta per la fabbricazione di tessuti ebbe origine in Cina nel III millennio a.C.. Nel VI

secolo d.C., sotto il dominio dei re preislamici della dinastia iranica dei Sasanidi erano stati fondati i laboratori tessili che divennero celebri per la loro seta di raffinata qualità. Tutto ciò ha trovato conferma nei reliquiari rinvenuti nelle tombe, avvolti in questi lussuosi tessuti per essere conservati in eterno. Tali manufatti non solo rivelano la superba maestria degli artigiani, ma anche un'iconografia caratteristica, come i medaglioni con figure umane o zoomorfe, circondati da bordure circolari che ricordano perle o monete. Questi motivi fanno parte della magnifica tradizione iraniana, diffusasi attraverso i tessuti islamici in una vasta area geografica che va dall'Asia centrale alla Spagna. I grandi disegni circolari con le rispettive derivazioni locali sono rimasti in voga per secoli. Un altro contributo iraniano a questo patrimonio artistico è il lampasso, una tecnica innovativa sviluppata nell'XI secolo, che unisce due strutture e quindi una combinazione di armature diverse – a tela, diagonale o raso che siano. Facili da trasportare, nel corso dei secoli i tessuti sono stati veicoli della trasformazione di tecniche e stili. Sia in Oriente sia in Occidente la seta venne sempre più apprezzata e utilizzata non solo per confezionare abiti ma anche per la decorazione di interni.

Con l'introduzione dell'allevamento del baco da seta nella Penisola Iberica attraverso gli arabi e la creazione, a Cordova, di un laboratorio reale per la produzione della seta, l'industria tessile iniziò a prosperare. I tessuti divennero rinomati al punto da essere citati persino negli inventari papali per la loro eccezionale qualità. Sebbene l'arte nasride, sinonimo di splendore e opulenza, fosse nata dalla precedente tradizione almohade, essa offriva una varietà

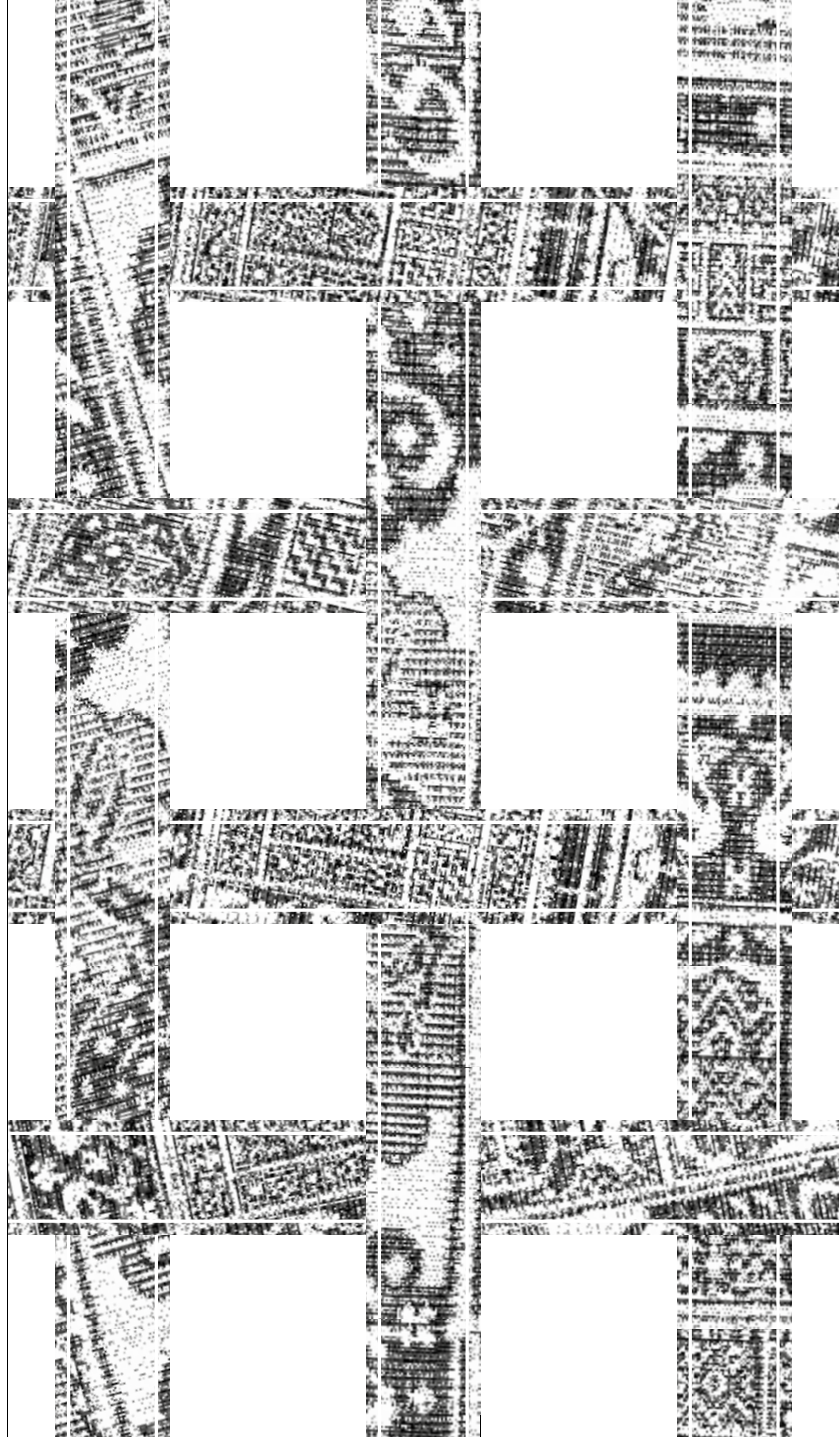
e una ricchezza assai maggiori. I suoi intricati disegni con medaglioni figurati trovavano i loro precursori nel periodo del califfato e facevano concorrenza a quelli tessuti nella Baghdad abbaside secondo l'antica tradizione iranica dei Sasanidi⁶. I tessuti andalusi prodotti nel X secolo rivelano una combinazione di tecniche copte elaborate in Egitto ed elementi iconografici dell'Iran sasanide. La tipologia islamica orientale dei motivi principali e speculari si diffuse ampiamente solo nel XII secolo.

Nei medaglioni appaiono di solito figure come aquile, grifoni, leoni o sfingi: tutte immagini di potere. Oltre a essere oggetto di ammirazione, i tessuti diventano veri e propri veicoli di idee e concezioni artistiche che penetrano nel mondo occidentale. Nel XIV secolo Valencia, Almería e Granada erano celebri per la loro lussuosa produzione tessile. Il repertorio di questi artigiani comprendeva anche motivi cinesi, mutuati direttamente o indirettamente attraverso le terre islamiche orientali come l'Egitto e la Siria. Alla fine del XIV secolo, i tessuti in seta mostrano una tale varietà e una mescolanza di elementi di eccellente qualità che è difficile attribuirli a un centro di produzione specifico. Oltre a richiedere una notevole perizia tecnica, la realizzazione di tessuti offriva la rara possibilità di un'interazione tra innovazione artistica e avanzamento tecnologico. Nel XV secolo i motivi più in voga nei portfolio degli artigiani erano melograni (simbolo di Granada), palmette, fiori di loto e stemmi, abbinati ad animali affrontati o addorsati. Nel XV secolo, quando le città musulmane passarono sotto il

⁶ Essere all'altezza dei raffinati tessuti di Baghdad era l'aspirazione dei tessitori andalusi. Già il nome era sinonimo di

squisita fattura, tanto che il termine è entrato nel linguaggio dell'industria tessile italiana come "bagadell".

dominio cristiano, si verificò un cambiamento nella produzione di beni di lusso. I tessitori, in cerca di pace e stabilità, si spostarono più a sud, nel territorio montuoso di Granada, dove speravano di recuperare le loro fortune. Con la crescita costante dei commerci, anche la produzione tessile andò incontro a un'importante trasformazione. L'Italia divenne uno tra i principali acquirenti di prodotti tessili spagnoli, soprattutto filati di seta⁷.



⁷ John Gillow, *Textiles of the Islamic World*, London 2010, pp. 50-53.



SULLE
OPERE

IN
MOSTRA

Tappeti spagnoli

di Alberto Boralevi

La tessitura di tappeti annodati in Spagna data almeno al XIII secolo, durante il periodo di dominio arabo, quando si sviluppò una produzione tessile nell'ambito della cultura e dell'arte moresca che assunse presto caratteri locali e rimase attiva anche dopo la Reconquista cristiana della Penisola Iberica. La stessa parola *alfombra*, che significa tappeto in spagnolo, sembra essere derivata dall'arabo *al-ḥānbal* che significa stuoia.

A partire dall'inizio del XV secolo i tappeti ispano-moreschi, o *Mudéjar*, furono tessuti prevalentemente ad Alcaraz, Letur, Liétor, Hellín e in altri centri della Provincia di Albacete nella regione di Castiglia-La Mancia, ma fonti letterarie arabe citano una produzione anche più antica, sviluppatasi in centri come Cuenca e Chinchilla de Monte-Aragón, sempre nella regione di Castiglia-La Mancia e nella

confinante Murcia. I tessitori di questi tappeti erano prevalentemente *Mudéjar*, arabi rimasti in Spagna dopo la riconquista cristiana, divenuti poi 'Moriscos', quando dopo il 1492 furono, assieme agli ebrei spagnoli e portoghesi, costretti a emigrare o a convertirsi al cristianesimo.

Caratteristica saliente dei tappeti spagnoli è il particolare tipo di annodatura utilizzata, il cosiddetto *nodo arabo-spagnolo*, in cui il vello di lana è legato a singoli fili di ordito, anziché a coppie come avviene nelle manifatture orientali. Questa particolarità li rende facilmente riconoscibili, soprattutto se esaminati da rovescio.

I disegni erano in parte autoctoni, ma anche ripresi dai tappeti d'Oriente che arrivavano attraverso i commerci. Accanto a motivi tessili locali, a ghirlande e a ruote e ai tappeti cosiddetti araldici, con gli stemmi delle più importanti famiglie nobili della Spagna, si produssero infatti anche motivi di derivazione turca e ottomana, compresi quelli di tipo Holbein.

Molto spesso questi tappeti erano riquadrati da bordure decorate con motivi cosiddetti pseudo-cufici, che si richiamano a un particolare stile dell'alfabeto arabo. Questi ornamenti erano molto diffusi anche nei tappeti turchi coevi e in altri tipi di tessili sia spagnoli sia italiani.

Nei tappeti spagnoli troviamo spesso inseriti accanto alle pseudo scritte cufiche dei curiosi elementi figurativi, come animali o anche esseri umani stilizzati, che li rendono unici e di particolare interesse.

I tappeti spagnoli del XIV e XV secolo sono comunemente chiamati Alcaraz, anche se furono tessuti in altri centri, mentre quelli

più tardi, del XVI e XVII secolo, sono chiamati genericamente Cuenca. In base al disegno sono stati classificati in quattro gruppi principali, a loro volta suddivisi in sottogruppi tematici:

1. **Tappeti Mudéjar**, che comprendono i tappeti a grandi ottagoni e i cosiddetti tappeti a stemmi araldici degli Ammiragli, o *alfombras heráldicas del Almirante*, in quanto recano al centro lo stemma dei membri della famiglia Enríquez, ammiragli ereditari di Castiglia, mentre altri hanno quello di Maria di Castiglia, regina d'Aragona.
2. **Tappeti Gotici**, prevalentemente con motivi vegetali di cardi o a palmette, inserite in griglie a ogiva e derivate dai tessuti serici e dai velluti.
3. **Tappeti Rinascimentali**, con le caratteristiche grandi ghirlande, o con altri motivi derivati da tessuti.
4. **Tappeti di produzione successiva**, la cui fabbricazione è assegnata solitamente a Cuenca, spesso con motivi tessili tardo rinascimentali e barocchi o ispirati alle tessiture turche.

Tappeti araldici compaiono in dipinti spagnoli, come in Jaume Huguet, *San Vincenzo di Saragozza che incontra Daciano*, circa 1455-1460, del Museo Nazionale d'Arte della Catalogna a Barcellona.

Un tappeto Mudéjar a stelle è riprodotto in un affresco di Matteo Giovannetti per la cappella di San Marziale nel Palazzo dei Papi ad Avignone (1344-46).

UN APPROFONDIMENTO

Tappeti e frammenti di tappeto

di Alberto Boralevi

Frammento della bordura di un tappeto

Spagna (Alcaraz)
Fine XV sec.

Lana
175 x 52 cm

Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid
Inv. 3862

Bibliografia: Sanchez 1986, pp. 370-1

Pur essendo soltanto una porzione di bordura, questo frammento ha molto da raccontare provenendo da un esemplare del gruppo di tappeti Mudéjar a stemmi araldici, che doveva essere veramente splendido. Sulla sinistra troviamo la fascia a fondo blu con elementi pseudo-cufici molto stilizzati che individuano dei riquadri, contenenti alternativamente un albero o un vaso fiorito affiancato da uccellini stilizzati e figure di animali, tra i quali un leone rampante, un toro e un leprotto. In alto vediamo la raffigurazione, purtroppo tagliata nella parte superiore, di un "uomo selvaggio" con il corpo rosso maculato, ricoperto di pelliccia, che tiene in una mano una specie di scudo e nell'altra, che non si vede, probabilmente una spada o una lancia, analogamente a quanto si può riscontrare in altri esemplari con la stessa scena, in particolare lo splendido tappeto completo del

Museo d'arte di Filadelfia (no. 55-65-21, pubblicato in Ellis 1988, pp. 240-47).

Nella parte destra troviamo invece dei motivi floreali assai geometrici e stilizzati, sempre su fondo blu, disposti entro una griglia di losanghe tratteggiata

in rosso. Non si tratta del campo centrale, che manca totalmente ed era probabilmente a stelle o a minuti ornamenti geometrici, ma della fascia di bordura interna, presente in tutti gli altri tappeti noti del gruppo.

Frammento di tappeto a motivo tessile

Spagna (Alcaraz o Letur)
Secondo quarto del XV sec.

Lana
108 x 104 cm

Fondazione Bruschettini per l'Arte Islamica e Asiatica, Genova

Provenienza: ex-Bernheimer, Monaco, Marino Dall'Oglio, Milano, Moshe Tabibnia, Milano

Bibliografia:
Bernheimer 1959, tav. 121; Bernheimer 1996, n. 75, p. 83; Mills 1999, p. 92; Toronto 2017, n. 29, pp. 168-171

Questo frammento, dai colori insolitamente tenui e senza rosso, consiste nella metà circa della larghezza e forse un decimo della lunghezza del tappeto originale. Si conosce un altro frammento più grande dello stesso tappeto, conservato al Textile Museum di Washington (v. Kühnel - Bellinger 1953, tav. IX; Mackie 1977, fig. 13, p. 25; Toronto 2017, p. 171).

Il disegno presenta un motivo a palmette disposte in file parallele e sfalsate e racchiuse entro una griglia ogivale dai profili intrecciati di chiara derivazione tessile comune a una serie di altri esemplari che costituiscono il gruppo cosiddetto 'gotico' della produzione spagnola. Il raffronto con l'altro frammento del Museo di Washington mette in luce una singolarità di questo tappeto, iniziato con un altro disegno di bordura del tipo a motivi pseudo-cufici, caratteristico dei tappeti araldici Mudéjar, e dimostra che le due diverse tipologie coesistevano nello stesso periodo e molto probabilmente provenivano dagli

stessi telai. A seguito di questo curioso 'pentimento', la bordura poi realizzata presenta un complesso intreccio tessile in giallo ed è analoga a quella di un solo altro esemplare a noi noto,

conservato al Textile Museum di Washington (Mackie 1977, fig. 17, p.28), con gli stessi colori ma disegno del campo del tutto diverso.

Due frammenti di tappeto a ghirlande

Spagna (Alcaraz o Letur)
Inizio XVI sec.

Lana
30,5 x 73 cm; 29,5 x 73 cm

Fondazione Bruschettini per l'Arte Islamica e Asiatica, Genova

Provenienza: ex-Marino Dall'Oglio, Milano, Alberto Boralevi, Firenze

Bibliografia: Inediti

Si tratta di due pezzi che compongono una ghirlanda circolare, caratteristica del gruppo di tappeti di Alcaraz definito "rinascimentale" e chiamato appunto "a ghirlande" o "coronas" in spagnolo. Si conoscono vari esemplari appartenenti a questa tipologia che mostrano una o più file di ghirlande in verde scuro su campo rosso, contenenti al loro interno dei motivi di volute curvilinee astratte che si dipanano attorno a fiori disposti ortogonalmente sui quattro punti cardinali. Il disegno è molto grafico e lineare, valendosi di soli tre colori, il rosso del fondo, il verde degli ornamenti e il giallo che li contorna. Un tappeto completo della stessa tipologia è qui esposto (Inv. 197808).

Frammento di un tappeto Mudéjar con disegno geometrico a nodi intrecciati

Spagna (Alcaraz)
XV sec.

Lana
248 x 75 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 103535

Provenienza: ex-Conte
Welczeck, Berlino, Marino
Dall'Oglio, Milano

Bibliografia:
Bennett 1978, p. 6; Mills
1999, p. 193, Mills 2018,
p. 97

Il frammento è la sezione di un grande tappeto di corte del quale si sono conservati altri due pezzi. Uno del tutto analogo, una volta riunito a questo, apparteneva alla collezione di C. Alexander, che lo aveva attribuito addirittura al IX-X secolo. I due frammenti originariamente uniti da una striscia di tessuto e così pubblicati da Bennett, furono esposti a Berlino nel 1933 facendo parte della cospicua collezione di tappeti spagnoli del Conte Johannes von Welczeck, ambasciatore della Germania nazista in Francia prima della seconda guerra mondiale, che ebbe anche un ruolo importante nell'influenzare la politica tedesca verso la Spagna. Un altro pezzo più grande è invece conservato al Museum für Kunsthandwerk di Francoforte. Il disegno è costituito da ottagoni stondati collegati da intrecci di nodi e contenenti al loro interno altri intrecci disposti attorno a piccoli fiori stilizzati a forma di stella. Secondo J.S. Mills, che ha esaminato a fondo il frammento e ne ha scritto in due diverse occasioni, esso "non mostrerebbe tracce di influenze spagnole cristiane (né tantomeno d'influenze turche), ed è ragionevole pensare che sia stato prodotto nei domini mussulmani, con tutta probabilità nel regno

nasride di Granada." Inoltre il disegno sarebbe ispirato a quello dei soffitti di antichi palazzi spagnoli, come in

particolare quello della Sala del Trono nel Castello dell'Aljaferia a Saragozza, risalente alla fine del '400.

Frammento di un tappeto con motivi a stelle

**Spagna (Chinchilla,
Letur o Liétor)**
XV sec.

Lana
101 x 89 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 121711

Bibliografia:
Sánchez Ferrer 1986,
tavv. 20-21, pp. 321-323

Si conoscono altri due frammenti dello stesso tappeto. Uno è conservato al museo dell'Instituto de Valencia de Don Juan di Madrid e l'altro al Victoria and Albert Museum di Londra (N. T.87-1918.). Tutti e tre i frammenti mostrano parte della bordura e del campo decorato a piccoli ottagoni contenenti piccole stelle a otto punte alternate a motivi geometrici di varia foggia su fondo blu scuro, un'ornamentazione tipica dei tappeti Mudéjar cosiddetti araldici o degli ammiragli, probabilmente i più antichi tappeti spagnoli pervenuti fino a noi. Anche la bordura in due ordini è tipica del gruppo, con la parte esterna a fondo blu caratterizzata da elementi pseudo-cufici che individuano dei riquadri contenenti motivi geometrici, fiori e piccoli animali stilizzati. La bordura interna, racchiusa tra due cornici minori, presenta invece motivi disegnati in modo più naturalistico di tralci con foglie, fiori e uccelli. Nonostante il precario stato di conservazione, questo frammento ha ancora colori brillanti ed è di grande bellezza, facendo presuppore che provenga da uno dei più spettacolari tappeti del gruppo.

Frammento di tappeto a ghirlande

Spagna (Alcaraz)
XV sec.

Lana
65 x 30 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 129861

Questo piccolo e grazioso frammento appartiene anch'esso al gruppo dei tappeti a ghirlande, ma rappresenta una variante rispetto agli altri due esemplari presenti in mostra, in quanto è molto più ricco di colori, con il giallo vivo nella bordura, due tonalità di verde, un azzurro chiaro, l'avorio e il nero/marrone corroso nei contorni dei disegni. È probabile che questo stile più complesso di disegno sia più antico di quello degli altri esemplari a ghirlande con meno colori e ornamentazione, per così dire, semplificata. Certo è che lo si ritrova in un ristretto numero di esemplari tra i quali due frammenti dello stesso tappeto conservati rispettivamente al Textile Museum di Washington e al Victoria and Albert Museum di Londra, così come in un frammento, unico del suo genere perché contiene la figura di un leone araldico dentro alla ghirlanda, che fu acquistato a Firenze presso l'antiquario Stefano Bardini da W. Von Bode, e oggi al Museo d'Arte Islamica di Berlino. C.G. Ellis ha osservato che in questi esemplari, che ritiene i più antichi, le ghirlande sono meno stondate e hanno una forma più vicina agli ottagonali dei tappeti Holbein, da cui sarebbero derivate.

Frammento di un tappeto a motivi vegetali

Spagna (Cuenca)
Inizio XVI sec.

Lana
70 x 43 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 147012

I tappeti di Cuenca del XVI e XVII secolo si distaccano quasi completamente dagli esemplari ispano-moreschi o Mudéjar precedenti, anche se talvolta continuano ad adottare motivi a ghirlanda o ispirati ai tappeti turchi ottomani, come il disegno ad arabeschi dei cosiddetti "Lotto".

Inoltre si nota un deciso cambio di gusto per quanto riguarda i colori del campo che tendono a essere in genere più chiari con abbondante impiego del giallo e dell'avorio e scarso uso del rosso. Tra i motivi adottati prevalgono quelli floreali che si richiamano ai cosiddetti tappeti a cardi (*alfombras con cardos*) che rientrano ancora nel gruppo gotico tessuto nella provincia di Albacete nel XV secolo. Il frammento qui esposto sembra essere a cavallo tra queste due tipologie, anche se il motivo a volute dell'ampia bordura a fondo giallo fa propendere a un'attribuzione a Cuenca verso l'inizio del '500. Il campo presenta un disegno a fiori stilizzati su fondo blu che creano una sorta di griglia a rombi tratteggiata in giallo.

Frammento di un tappeto con motivo tessile

Spagna (Alcaraz)
Metà XV sec.

Lana
142 x 73,5 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 180040

Il disegno a palmette entro una griglia ogivale di questo frammento è analogo a quello della collezione Bruschetti qui esposto, ma i colori sono decisamente diversi, assai più vivaci e con abbondanza di rosso. Il Metropolitan Museum of Art di New York possiede un frammento identico, composto da due pezzi (accession number: 57.150.9, ex collezione McMullan) ed è assai probabile che si tratti dello stesso tappeto che doveva essere in origine di dimensioni medio-grandi e contornato da una bordura della quale non resta traccia. Un grande esemplare, completo con lo stesso identico motivo e colori simili è conservato al Metropolitan Museum of Art di New York nella collezione dei Cloisters (accession number n. 61.49, pubblicato in Dimand e Mailey 1973, fig. 222, pp. 160-1). Infine un secondo esemplare completo, conservato al Textile Museum di Washington (accession number R44.2.1, pubblicato tra gli altri in Kühnel - Bellinger 1953, tavv. 18 e 19) con lo stesso impianto decorativo ma con le palmette in rosso anziché giallo, è contornato da una splendida bordura a elementi cufici e scenette figurative come gli esemplari del gruppo dei tappeti araldici. Tutti questi elementi di confronto contribuiscono a collocare il frammento alla metà circa del XV secolo.

Tappeto con motivo tessile a griglia e palmette

Spagna
XV sec.

Lana
177 x 96 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 184860.2

Per quanto ridotto in lunghezza e con parte delle bordure orizzontali ritessute, il tappeto si presenta come completo e mostra una versione piuttosto rara e inconsueta del disegno di derivazione tessile a palmette iscritte entro una griglia ogivale. A nostra conoscenza esiste solo un altro frammento con disegno del campo molto simile e identici colori, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (accession number T. 882-1919, pubblicato sul sito del museo). Il disegno del campo è delineato in blu-verde su fondo rosso e non presenta altri colori, che compaiono invece nella bordura con un motivo di nastri intrecciati e continui in giallo profilato di rosso su fondo azzurro. Sui lati verticali questa bordura appare integra e originale, mentre in quelli orizzontali presenta un disegno diverso ed è quasi tutta rifatta, per cui non è certo che il motivo ritessuto, diverso da quello delle fasce verticali, sia fedele all'originale. Tra il campo centrale e la bordura è inserita una cornice di separazione in nero con motivi di foglie, o fiori di cardo bianchi disposti a meandro. L'uso di due soli colori nel campo ricorda i tappeti a ghirlande del gruppo "rinascimentale", dei quali questo esemplare è probabilmente coevo.

Tappeto a grandi ottagoni

Spagna (Alcaraz o Hellín)
XV sec.

Lana
238 x 137 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 190458

Provenienza: ex-Marino
Dall'Oglio, Milano

Bibliografia: Mills 1999,
p. 194

I tappeti quattrocenteschi come questo, con grandi ottagoni iscritti entro quadrati, sono chiamati anche “a ruote” e sono sicuramente ispirati a modelli turchi dello stesso periodo o anteriori, che vengono comunemente definiti “Holbein” a grande disegno (Large Pattern Holbein in inglese, da cui l'acronimo LPH), perché riferibili a un celebre dipinto del pittore tedesco Hans Holbein il Giovane, *Gli Ambasciatori* della National Gallery di Londra, anche se in realtà tappeti simili sono stati ritratti da molti altri pittori, soprattutto di scuola italiana. In effetti il motivo dell'ottagono, contornato da un profilo a punta di freccia e iscritto entro un quadrato con decorazione minuta negli angolari di risulta, è tipico dei tappeti turchi, ma la composizione dell'insieme è diversa negli esemplari spagnoli da quella dei tappeti anatolici nei quali troviamo di solito un'unica serie di ottagoni incolonnati o addirittura un unico grande ottagono al centro, contornato da quattro ottagoni minori. Come ha notato John Mills (Mills 2018), la composizione a riquadri affiancati dei tappeti spagnoli ricorda molto la decorazione dei soffitti lignei a cassettoni dell'architettura moresca. Questo è vero soprattutto negli esemplari in cui l'ornamentazione all'interno degli ottagoni differisce da

quella più tipicamente turca che troviamo invece in questo esemplare e che prevede una stella al centro da cui si dipartono elementi raggiati verso l'esterno e una fila di piccole stelle, alternate

a barrette orizzontali nel contorno interno dello stesso ottagono. Altri esemplari invece contengono entro gli ottagoni vari tipi di nastri intrecciati o grandi stelle a sedici punte, assai più tipiche dello stile arabo.

Tappeto a ghirlande

Spagna (Alcaraz)
Inizio XVI sec.

Lana
288 x 178 cm

Galleria Moshe Tabibnia,
Milano
Inv. 197808

Bell'esemplare completo di questa caratteristica tipologia. Un tappeto frammentario, del tutto simile nei dettagli del disegno, ma con una sola colonna di ghirlande è conservato al Philadelphia Museum of Art (accession number n. 1955.65.36, v. Ellis 1988, n. 71, pp. 260-263). Anche la bordura con motivi di vasi incolonnati, tratteggiati in giallo su fondo verde scuro, è del tutto analoga nei due tappeti, tanto da far pensare che provenissero dallo stesso atelier. Secondo C.G. Ellis, i tappeti a ghirlande compaiono solo agli inizi del XVI secolo e sarebbero un'evoluzione dei tappeti cosiddetti “a ruote” o a “grandi ottagoni” del periodo immediatamente precedente, inoltre sono i primi a introdurre elementi di gusto rinascimentale, soprattutto nel motivo delle bordure. Questo non è probabilmente del tutto vero e si conoscono esemplari a ghirlande con un maggior numero di colori e un disegno più complesso, ancora assegnabili alla seconda metà del '400.

La ceramica a lustro nella Penisola Iberica: un ponte tra Oriente e Occidente

di Cristina Maritano

La civiltà occidentale spesso si è sorpresa ad ammirare i progressi tecnici e tecnologici delle civiltà orientali, la Cina e l'Islam, così come la bellezza della loro arte. Durante il Medioevo si è realizzata una fase di trasferimenti di tecniche e saperi che hanno avuto il bacino del Mediterraneo come luogo di scambio privilegiato. L'avvicinarsi e l'integrarsi di culture diverse hanno reso la Penisola Iberica particolarmente fertile sul piano artistico. La ceramica, intesa come linguaggio universale, è un'interessante chiave di lettura per comprendere meglio il confronto fra la civiltà islamica e quella occidentale.

La storia della ceramica a lustro inizia tra 800 e 900 d.C. nel Vicino Oriente, nei territori che attualmente sono parte dell'Iraq, della Siria e dell'Egitto. In questi luoghi gli artigiani musulmani avevano affinato la difficile tecnica di incorporare gli ossidi metallici nella superficie vetrosa delle ceramiche.

Gli oggetti in argilla – bacili e vasi soprattutto – dopo essere stati modellati e cotti una prima volta, erano rivestiti da uno smalto a base di stagno e piombo e cotti una seconda volta. Dopo la seconda cottura gli oggetti venivano dipinti utilizzando un composto a base di ossidi metallici – ossidi di rame e/o d'argento – argilla, ocra e aceto. A quel punto le ceramiche erano sottoposte a una nuova cottura, a bassa temperatura in atmosfera riducente, cioè con poco ossigeno: questo complesso finale permetteva di far penetrare gli ioni metallici nel vetro, per trasformarli poi in nano particole e liberare la loro lucentezza.

Questa tecnica, che conferiva agli oggetti sorprendenti riflessi d'oro e d'argento, si diffuse in tutto il mondo islamico e ben presto in Occidente cominciarono a circolare i primi esemplari. Già nel X secolo vennero importati in Italia e in Francia bacini ceramici decorati a lustro, che vennero usati per decorare l'esterno degli edifici religiosi, senza badare che molti di questi recassero scritte in lode di Allah. La potente Repubblica Marinara di Pisa, al centro di un'ampia rete di traffici, fu una grande estimatrice di queste ceramiche: molti campanili ed edifici sacri, ma anche laici, pubblici e privati della città vennero infatti decorati con bacili e vasellame islamico.

Con l'avanzare della conquista islamica, nel Maghreb prima, in Andalusia poi, la tecnica del lustro arrivò in Europa. Il primo importante centro di produzione fu Malaga, nel regno di Granada. Sono di questo periodo i famosi vasi detti "Alhambra" (per via dell'imponente collezione conservata a Granada), vasi di grandi dimensioni a puro scopo ornamentale, senz'altro la più celebre tipologia ceramica a lustro

spagnola. Con l'avanzare della Reconquista cattolica i ceramisti musulmani si trasferirono da Malaga nella regione di Valenza, ricca di terre argillose. Sebbene la regione fu già stata riconquistata dai cristiani nel XIII secolo, fu consentito ai musulmani di continuare a lavorare. Così in Spagna si crearono fenomeni quali l'arte mudéjar, cioè dell'arte musulmana sotto dominio cristiano.

Fu questo il periodo più alto della produzione della maiolica a lustro che ebbe la sua massima fioritura nelle città di Manises e Paterna.

I decori erano tratti prevalentemente dal mondo vegetale, e uno dei motivi più ricorrenti alla metà del Quattrocento erano le cosiddette "foglie e fiori di brionia", chiamati nei documenti fiorentini "fiordalisi". Più avanti si diffuse il decoro a "foglie d'edera". Il lustro in genere era lustro dorato e si sovrapponeva alla pittura di base in blu di cobalto.

La differenza di qualità, di materia, di colore, rispetto alle semplici e quasi umili ceramiche prodotte dai vasai europei mostra immediatamente quale dovesse essere stato il fascino esercitato da questi oggetti. Nelle Fiandre, in Francia, in Italia, si moltiplicarono le richieste di maioliche a lustro ai vasai di Manises e di Paterna. Si trattava di ceramiche preziose, di oggetti di lusso che potevano rubare la scena alle stoviglie d'oro e d'argento. La loro superficie imitante i riflessi dei metalli più costosi faceva pensare all'avverarsi delle più ardite fantasie alchemiche. Non è un caso che le maioliche ispano-moresche si trovino tanto frequentemente riprodotte nei dipinti fiamminghi e italiani dell'epoca. In Toscana, e in particolare a Firenze, le famiglie nobili fecero

a gara per procurarsi maioliche a lustro decorate con il loro stemma. I ceramisti musulmani adattarono a modo loro i disegni degli stemmi e le scritte latine e cristiane. Un grande successo ebbero i bacili decorati con il monogramma di Cristo, "IHS".

Alcuni piatti hanno in alto dei fori per l'appensione originali, poiché all'interno è colato lo smalto prima della cottura. Indicano che il piatto, più che per un uso a tavola, era pensato per essere appeso, come lucente ornamento della casa. Spesso i fori non sono praticati al centro della parte superiore della tesa, così che l'eventuale scritta non risulta orizzontale quando si appende il piatto. Probabilmente l'artigiano che conosceva la scrittura cufica ma non quella latina, non badava a questi dettagli.

In Italia, dove la tradizione ceramica era considerevole e diffusa, si cominciò a imitare la tecnica della maiolica, cioè a rivestire un oggetto in terracotta con uno smalto bianco a base di stagno e piombo. A metà del Quattrocento, a Deruta, un piccolo borgo nella valle del Tevere non lontano da Perugia, si scoprì come riprodurre il lustro. Ne nacque una produzione condotta su scala industriale, spesso decorata con motivi geometrici o vegetali stilizzati. Anche la cittadina di Gubbio si specializzò nel lustro, raggiungendo delle vette ineguagliate grazie al maestro Giorgio Andreoli, che per la sua abilità e per la magnificenza delle sue maioliche fu onorato da una bolla papale.

La difficoltà della tecnica era considerevole. Cipriano Piccolpasso, che ci ha lasciato un importante trattato sull'arte ceramica del Cinquecento, scrive che ogni cento pezzi infornati solo sei ne uscivano buoni. Anche per questo i pezzi lustrati erano più cari di quelli non lustrati.

Si può concludere che da questa tecnica nata nel mondo islamico derivò uno dei fenomeni artistici più significativi del Rinascimento europeo, la maiolica italiana. Secondo alcuni studiosi lo stesso termine “maiolica” deriverebbe da “Maiorica”, l’isola di Maiorca, uno dei centri di diffusione della ceramica a lustro prodotta in Spagna; secondo altri invece l’origine del termine “maiolica” viene fatto risalire a Malaga, in arabo Målaqa, Melik, Mållica che, come si è visto, fu un importante centro di produzione.

Un prodotto di non minore successo della maiolica a lustro furono le piastrelle anch’esse provenienti dalla Spagna, gli *azulejos*, caratterizzate dal XV secolo in poi da decori geometrici che nell’insieme creano intrecci paragonabili a quelli sui tappeti e suggeriscono il ripetersi all’infinito dei disegni, annullando la distinzione tra le singole piastrelle.

Dalla seconda metà del Quattrocento fino alla metà del Cinquecento il commercio di queste ceramiche raggiunse il suo apogeo a Genova, importante porto Mediterraneo. La moda di decorare pavimenti e pareti con le piastrelle spagnole coinvolse sia i palazzi di nobili e borghesi, sia le chiese e i monasteri. La parola *azulejo* deriva dall’arabo Al-zulayj e significa terracotta invetriata: si trattava di mattonelle realizzate in terracotta di cui almeno una delle superfici era rivestita con smalto o vetrina. Questa tecnica, probabilmente originaria della Persia, si diffuse per opera delle maestranze musulmane nei paesi che si affacciavano sulla costa meridionale del Mediterraneo e con la conquista della Penisola Iberica arrivò in Spagna.

Nel XIV secolo le piastrelle avevano un decoro monocromo oppure in blu di cobalto su fondo bianco, oppure ancora a lustro

metallico, con fitti intrecci detti *atauriques*. Nel Quattrocento si diffusero le piastrelle decorate a *cuerda seca*, splendidamente policrome e dai decori geometrici ispirati all’arte islamica. La tecnica, utilizzata in vari centri della Spagna meridionale, consisteva nel tracciare il disegno interno alla piastrella con una materia grassa mescolata all’ossido di manganese. In cottura, la materia grassa si dissolveva ma restava la traccia in rilievo del manganese, che permetteva di dipingere la piastrella con colori diversi senza che questi si mescolassero fra loro. Un’evoluzione di questa tecnica, che velocizzò i processi di produzione, fu quella a *cuenca* o *arista*, sviluppata a Siviglia: il decoro si imprimeva sull’argilla ancora fresca con l’uso di stampi in legno o metallo, quindi gli alveoli così ottenuti erano riempiti con i colori.

Nei documenti liguri del tempo la pratica di rivestire con piastrelle pavimenti e pareti era detta *inlagionare*: l’importazione dalla Spagna di questi prodotti di lusso terminò con la metà del Cinquecento e nella produzione dei *lagioni* subentrarono le botteghe dei ceramisti liguri, dapprima seguendo i decori islamici poi via via staccandosene fino ad adottare motivi prettamente rinascimentali.



CONSIGLI DI LETTURA

W. Bode, *Vorderasiatische Knüpft Teppiche aus älterer Zeit*, E. Haberland, Lipsia 1901.

F. Sarre, *Mittelalterliche Knüpft Teppiche kleinasiatischer und spanischer Herkunft*, in "Kunst und Kunsthandwerk" 10/10, 1907, pp. 503-525.

W. G. Thomson, *Hispano-Moresque Carpets*, in "The Burlington Magazine", 18/92, novembre 1910, pp. 100-103; 106-109; 111.

W. G. Thomson, *Spanish carpets*, in "Apollo", 2/10, ottobre 1925, pp. 229-235.

C. Bateman Faraday, *European and American Carpets and Rugs*, Grand Rapids, Michigan, The Dean-Hicks Company, 1929.

F. Sarre, *A Fourteenth-Century Spanish Synagogue Carpet* in "The Burlington Magazine", 56/323, febbraio 1930, pp. 89-91; 95.

K. Erdmann, *Eine unbeachtete Gruppe spanischer Knüpft Teppiche des 15.-17. Jahrhunderts* in "Belvedere", n. 11, gennaio-giugno 1932.

J. Ferrandis Torres, *Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, catalogo della mostra (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Maggio-Giugno 1933), Sociedad Española de Amigos del Art, Madrid 1933.

J. Ferrandis Torres, *Alfombras Antiguas Españolas*, Escuela de Artes y Oficios, Madrid 1941.

F. L. May, *The Single-Warp Knot in Spanish Rugs*, in "Notes Hispanic I", The Hispanic Society of America, New York 1941.

F. L. May, *Hispano-Moresque Rugs* in "Notes Hispanic V", The Hispanic Society of America, New York 1945.

E. Kühnel, L. Bellinger, *Catalogue of Spanish Rugs. 12th Century to 19th Century*, Textile Museum, Washington 1953.

O. Bernheimer, *Alte Teppiche des 16. bis 18. Jahrhunderts der Firma L. Bernheimer*, Felicia Zeugpfang, Monaco 1959.

M. S. Dimand, *Two Fifteenth Century Hispano-Moresque Rugs* in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", vol. 22, no. 10, giugno 1964, pp. 341-352.

M. Campana, *Tappeti d'Occidente*, Fabbri editore, Milano 1966.

J. G. Weeks, D. Treganowan, *Rugs and Carpets of Europe and the Western World*, Chilton Book Co., Philadelphia 1969.

L. W. Mackie, *Weaving Through Spanish History 13th-17th Century*, Textile Museum, Washington 1972.

M. S. Dimand e J. Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, The MET, New York 1973.

S. B. Sherrill, *The Islamic tradition in Spanish*

rug weaving: twelfth through seventeenth centuries, in "The Magazine Antiques", Vol. CV, n.3, marzo 1974, pp. 532-549.

L. W. Mackie, *Two remarkable Fifteenth Century Carpets from Spain* in "Textile Museum Journal", vol. IV, n.4, 1977, pp. 15-32.

F. L. May, *Rugs of Spain and Morocco: Examples from the Collection of the Hispanic Society of America*, University of Chicago Press, Chicago 1977.

I. Bennett, *Rugs and Carpets of the World*, Country Life Books, Londra 1978.

F. Spuhler, *Islamic carpets and Textiles in the Keir Collection*, Faber, Londra 1978.

L. W. Mackie, *Spain, Selections from the Textile Museum*, Textile Museum, Washington 1978.

L. W. Mackie, *Native and Foreign Influences in Carpets woven in Spain during the 15th century* in "Hali", vol.2, 1979, pp. 88-95.

The Eastern Carpet in the Western World. From the 15th to the 17th Century, Catalogo della mostra, selezionati e presentati by D. King e D. Sylvester, Arts Council of Great Britain, Londra 1983.

G. Pagnano, *L'arte del tappeto orientale ed europeo dalle origini al XVIII secolo*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1983.

J. Sánchez Ferrer, *Alfombras Antiguas de la Provincia de Albacete*, Instituto de Estudios

Albacetenses, C.S.I.C., Confederación Española de Centros de Estudios Locales, Albacete 1986.

G. Ellis, *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988.

F. Spuhler, *Oriental Carpets in the Museum of Islamic Art-Berlin*, Faber, Londra 1988.

R. Taylor, *Spanish Rugs at Vizcaya*, in "Hali", n. 52, agosto 1990, pp. 100-107.

C. Bateman Faraday, *European and American Carpets and Rugs*, Antique Collector's Club, Woodbridge 1990.

A. Caiger-Smith, *Lustre pottery: technique, tradition and innovation in Islam and the Western world*, Faber, Londra 1991.

I. Aber, *Are the Spanish Admiral Carpets Jewish?*, in "Jewish Art", vol. 18, 1992, pp.86-99.

J. D. Dodds, ed., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Metropolitan Museum of Art, New York 1992.

C. Alexander, *A Foreshadowing of 21st Century Art. The Color and geometry of Very Early Turkish Carpets*, New York-Oxford 1993.

S. B. Sherrill, *Carpets and Rugs of Europe and America*, Tiger Books International, New York 1995.

A. Bartolomé Arraiza, A.Schoebel, C. Partearroyo, *Alfombras Españolas del Museo Nacional de Artes Decorativas*, catalogo della mostra

(Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2 Novembre - 8 Dicembre 1996), Madrid 1996.

The Bernheimer Family Collection of Carpets, Christie's, Catalogo d'asta, Londra, Mercoledì, 14 Febbraio 1996.

J.S. Mills, *Rugs of the Mediterranean Countries*, in "Sovrani Tappeti. Il tappeto orientale dal XV al XIX secolo. Duecento capolavori di arte tessile", catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 settembre - 7 novembre 1999, a cura di E. Concaro e A. Levi), Milano 1999, pp. 186-200.

M. Hattstein, P. Delius and G. Ansell, *Islam: Art and Architecture*, Könemann, Colonia 2000.

A. Bartolomé Arraiza, A. Schoebel Orbea, C. Partearroyo, *Alfombras españolas de Alcaraz y Cuenca, siglos XV-XVI*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Madrid 2002.

C. Bier, *Spanish and Mamluk Carpets. Comparisons of decoration and Structure*, in "Ghereh", n.36, 2004, pp. 9-17.

Intrecci mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapporti economici, culturali e sociali, catalogo di mostra (Prato, Museo del Tessuto, 5 maggio-30 settembre 2006) a cura di Daniela Degl'Innocenti, Prato 2006.

M. Spallanzani, *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento*, S.P.E.S., Firenze 2006.

Discover Islamic Art in the Mediterranean, Museum With No Frontiers, Ege publications, Vienna 2007.

M. Franses, *A museum of masterpieces. Part two: Iberian & East Mediterranean carpets in the Museum of Islamic Art, Doha*, in "Hali", 157, 2008, pp. 68-95.

John Gillow, *Textiles of the Islamic World*, Thames & Hudson, Londra 2010.

A. Felton, *Jewish Symbols and Secrets: A Fifteenth-Century Spanish Carpet*, Vallentine Mitchell, Chicago 2012.

J. Sánchez Ferrer, *Alfombras de Alcaraz y Liétor*, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", Albacete 2013.

L. Pessa, P. Ramagli (a cura di), *Azulejos e laggioni. Atlante delle piastrelle in Liguria dal Medioevo al XVI secolo*, Sagep, Genova 2013.

W.B. Denny, *How to Read Islamic Carpets*, Metropolitan Museum of Art, New York 2014.

B. Evans and R. Meeks, *Iberian Adventures*, in "Hali", 185, 2015, pp. 80-85.

L. W. Mackie, *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th-21th Century*, Cleveland Museum of Art, Cleveland 2015.

T. Wilson, *Italian Maiolica and Europe*, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, Oxford 2017.

Arts of the East. Highlights of Islamic Art from the Bruschetti Collection, catalogo della mostra, (Toronto, Aga Khan Museum, 23 Settembre 2017-21 Gennaio 2018), ed. by Filiz Çakır Phillip, Hirmer Publishers, Toronto 2017.

J. S. Mills, *Mirror Image (Classical Spanish Carpets)*, in "Hali", n. 195, 2018, pp. 96-99.

SITI INTERNET:

"The Art of the Nasrid Period (1232–1492)", in: Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/nasr/hd_nasr.htm

<https://sites.lsa.umich.edu/khamseen/short-form-videos/2020/mihrab-at-the-great-mosque-of-cordoba/>

<https://sites.lsa.umich.edu/khamseen/short-form-videos/2020/craft-and-aesthetics-in-byzantine-and-early-islamic-textiles/>

<https://smarthistory.org/the-alhambra/>

<https://smarthistory.org/pyxis-of-al-mughira/>

<https://smarthistory.org/conservation-the-nasrid-plasterwork-collection-at-the-va/>

<https://smarthistory.org/bifolium-from-the-pink-quran/>

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/xa6688040:spain-portugal-15th-16th-century/xa6688040:16th-century-spain/v/sacred-geometry-in-a-renaissance-ceiling-from-spain>

Attività e visite guidate

I Servizi Educativi propongono
attività di visita con laboratorio
per le scuole:

Segni di carta

Da 6 anni in su

La visita alla mostra *Lustro e lusso dalla Spagna islamica. Frontiere liquide e mondi in connessione* consente di ammirare le trame e i motivi decorativi di tessuti e ceramiche datati tra il X e il XVI secolo provenienti dalla Penisola Iberica, che ben evidenziano relazioni, scambi e ibridazioni tra l'Asia centrale e il Mediterraneo. Durante il laboratorio ogni partecipante potrà realizzare la sua decorazione utilizzando la tecnica del *quilling* (sottili strisce di carta arrotolata e incollata).

Forme e colori dell'arte islamica

Dopo la visita alla galleria dedicata all'arte islamica e alle preziose opere in mostra, in laboratorio si potrà esercitare la propria creatività inventando un motivo vegetale o geometrico e usandolo per riempire una superficie: da forma nascerà forma e la composizione prenderà ritmo e vivacità attraverso il colore.

Costo €75 a gruppo classe

Prenotazione obbligatoria

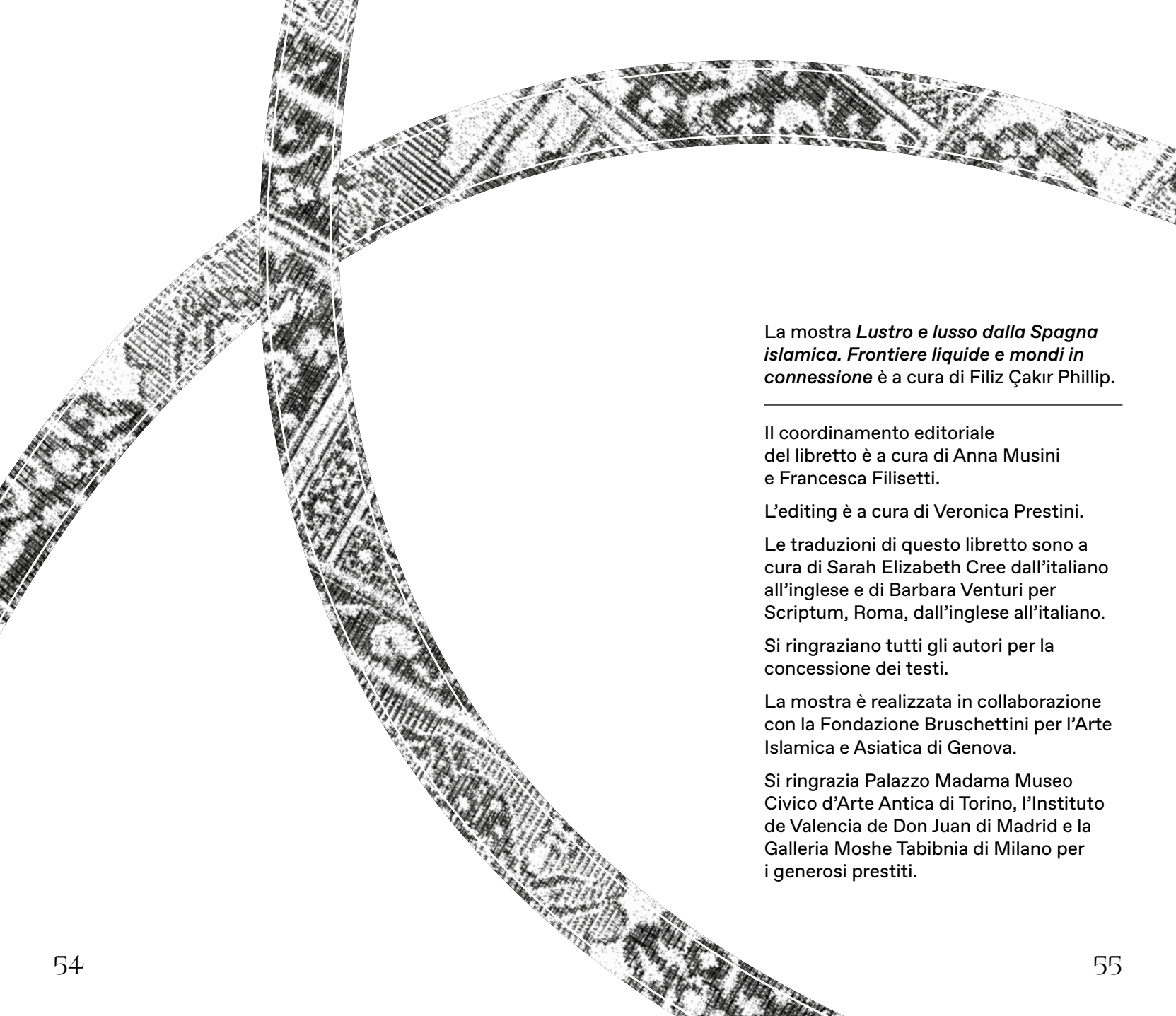
per informazioni e prenotazioni:
maodidattica@fondazionetorinomusei.it
T 011 4436927/8

Visite guidate per gruppi
e singoli a cura di
Theatrum Sabaudiae

per informazioni e prenotazioni:
prenotazioniftm@arteintorino.com
T 011 5211788

I contenuti della mostra sono accessibili
in LIS e in traccia audio





La mostra *Lustro e lusso dalla Spagna islamica. Frontiere liquide e mondi in connessione* è a cura di Filiz Çakır Phillip.

Il coordinamento editoriale del libretto è a cura di Anna Musini e Francesca Filisetti.

L'editing è a cura di Veronica Prestini.

Le traduzioni di questo libretto sono a cura di Sarah Elizabeth Cree dall'italiano all'inglese e di Barbara Venturi per Scriptum, Roma, dall'inglese all'italiano.

Si ringraziano tutti gli autori per la concessione dei testi.

La mostra è realizzata in collaborazione con la Fondazione Bruschetti per l'Arte Islamica e Asiatica di Genova.

Si ringrazia Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica di Torino, l'Instituto de Valencia de Don Juan di Madrid e la Galleria Moshe Tabibnia di Milano per i generosi prestiti.

