

# TESSUTI

*Tradizione  
e innovazione  
della tessitura  
in Sardegna*



ILISSO















# TESSUTI

*Tradizione e innovazione  
della tessitura in Sardegna*

ILISSO



La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al sostegno del BANCO DI SARDEGNA S.p.A. e della FONDAZIONE BANCO DI SARDEGNA

## Collana di ETNOGRAFIA E CULTURA MATERIALE

*Coordinamento* Paolo Piquerreddu

*Coordinamento redazionale* Anna Pau

*Grafica e impaginazione* Ilisso edizioni

*Progetto grafico copertina* Aurelio Candido

*Referenze fotografiche* Le fotografie sono state appositamente realizzate per questo volume da Pietro Paolo Pinna e fanno parte dell'Archivio Ilisso, al quale appartengono anche le fotografie del Fondo Mario De Biasi, quelle del Fondo Max Leopold Wagner e del Fondo Tavolara, e le immagini nn. 21, 102, 311.

Le seguenti fotografie appartengono agli archivi: nn. 172, 312-313, 371 Archivio ISRE; nn. 8, 68, 78-80, 85-87, 103, 133 Archivio Marianne Sin-Pfälzer; n. 189 Archivio Museo Sanna; nn. 111-122, 126-127 Archivio Antonio Tavera; nn. 482, 489 Archivio Marco Ceraglia; n. 488 (foto Franco Crilissi), nn. 317-318 (foto Dessì e Monari), n. 319 (foto Giancarlo Deidda) Archivio Piero Zedde; n. 455 (foto Donatello Tore), n. 493 (foto Giuliana Goddi) Archivio Eugenia Pinna; nn. 483-485 (foto Giorgio Dettori), 490-491 Archivio ARP; n. 66 (foto Bruno Barbey) Archivio Magnum Photos/Contrasto.

I disegni relativi alle tecniche di tessitura sono stati eseguiti da Nelly Dietzel.

È vietata ogni ulteriore riproduzione e duplicazione.

Un sentito ringraziamento è rivolto a tutti coloro che hanno collaborato a vario titolo. In particolare, per la sensibile e generosa disponibilità prestata durante il lavoro, alla direzione e al personale di: Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro; Collezione Piloni dell'Università di Cagliari; Pinacoteca Nazionale di Cagliari; Galleria Comunale d'Arte di Cagliari; Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari; MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas) di Aggius; del MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda) di Samugheo; Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino di Busachi; Museo per l'Arte del Tessuto di Isili; Museo Etnografico di Sant'Antioco; Istituto Statale d'Arte di Sassari; ISOLA.

Per la sollecita e ampia collaborazione un sentito ringraziamento a: Soprintendenza per i Beni Archeologici per le Province di Sassari e Nuoro nella persona del Soprintendente architetto Paolo Scarpellini; Soprintendenza BAAAS per le Province di Cagliari e Oristano nella persona del Soprintendente ingegner Gabriele Tola; Comune di Samugheo; Assessorato alla Cultura del Comune di Cagliari; Assessorato Pubblica Istruzione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport della Regione Sardegna.

Per il generoso sostegno e la disponibilità: Enzo Giacobbe, Pasqua e Giovanna Palimodde, Angela Cocco, Vannina Mereu, Peppinedda Mulas, Antonio Crasta, Gavina Granata, Peppina, Marisa e Luisella Moni, Vittoria Puggioni, Dante Crobu, Maddalena Mulas, Annapia e Stefano Demontis, Claudio Mangoni, Simonetta Devoto, Giovanna Maria Carta, Carmela Staffa, Giannino Puggioni, Anna Melis, Carmela Pira, Franceschina Sale, Teresa Cossu, Gabriella Lutz, Rosabianca Cao, Antonietta e Anna Loddo, Maria Rosaria Coronas, Stefania Farris, Salvatore Novellu, Valerio Bissiri, Grazia e Faustina Caria, Francesca Carboni, Maria Giovanna Manunta, Maria Pina Pisanu, Angelo Manca, Antonio Milia, Mariolina Ganassi, Renzo Cadeddu, Antonio Corriga, Elena Arru Cosseddu, fam. Lai Molinu, Vittoria Fenu, Maria Antonietta Cossu, Carmen Madau, Bonacattu Carboni, Imago Mundi, Eugenia Pinna, Paola Dessy, Nietta Condemi, Piero Zedde, Luciano Bonino, Bimbia Fresu, Carlo Catta; Cinzia Gungui per il costante apporto prestato durante la campagna fotografica.

© 2006 ILISSO EDIZIONI - Nuoro

www.ilisso.it

ISBN 978-88-89188-87-3

# Indice

- 7 UN FILO DI LETTURA. DAI COSTUMI AI FILI, AI TELAI, ALLE MANI  
*Gian Paolo Gri*
- 15 LA TESSITURA UMANA, A MANO E INDUSTRIALE  
*Luciano Gherzi*
- 27 IL LESSICO DELLA TESSITURA  
*Giovanni Lupinu*
- 41 TESSITURA COME LINGUAGGIO: DECORAZIONE E SIMBOLI  
*Doretta Davanzo Poli*
- 65 I MATERIALI DELLA TESSITURA: LANA, LINO, COTONE, SETA, BISSO, CANAPA  
*Gerolama Carta Mantiglia*
- 105 TECNICHE, INTRECCI, STRUTTURE E DISEGNI  
*Franca Rosa Contu*
- 129 PER FILO E PER SEGNO  
*Franca Rosa Contu*
- 181 LA TESSITURA TRADIZIONALE AD OSILO, VILLANOVA MONTELEONE,  
ITTIRI, BONORVA E PLOAGHE  
*Giovanni Maria Demartis*
- 205 LA TESSITURA A MORGONGIORI E MOGORO  
*Luisa Degioannis*
- 241 IL DONO DELLA TESSITURA: IL TAPPETO DI NULE  
*Cosimo Zene*
- 267 LE TESSITRICI DI ISILI  
*Alberto Caoci*
- 285 LA TRADIZIONE “VIVA” DELLA TESSITURA AD AGGIUS  
*Michela Sardo*
- 313 LA TESSITURA A SAMUGHEO  
*Marialisa Saderi*
- 339 LA TESSITURA A BUSACHI  
*Luisa Degioannis*
- 349 I MANUFATTI TRADIZIONALI: REPERTORIO  
*Anna Pau*
- 383 QUESTIONI DI TRAMA. L'INTERVENTO DEGLI ARTISTI NELLA TESSITURA SARDA  
*Giuliana Altea*
- 421 L'ARTIGIANATO TESSILE IN SARDEGNA FRA ASSISTENZA E MERCATO  
*Sergio Lodde*
- 432 BIBLIOGRAFIA







# Un filo di lettura. Dai costumi ai fili, ai telai, alle mani

Gian Paolo Gri

Non è facile smontare le metafore che inducono a vedere i costumi tradizionali e popolari di una regione come mosaico, coro polifonico o concerto che fonde la diversità e la restituisce armonizzata. Si tratta di metafore che vengono da lontano, suggestive, che orientano in maniera prepotente lo sguardo di chi osserva la varietà dall'esterno e ha bisogno di darle significato. Più di un secolo e mezzo fa, a Cabras «l'arcivescovo, il curato, i cinque assistenti, il marchese d'Arcais, nostro cicerone, ebbero la cortesia di far vestire dei loro abiti di festa quei paesani, per mettermi in condizioni di poter giudicare dell'effetto»: così Anton Claude Pasquin (Valery).<sup>1</sup> L'attrazione dell'effetto colpì non solo il suo "sguardo da fuori" ma anche quello di tanti altri viaggiatori, studiosi, letterati, turisti e curiosi. Chiunque guardi da lontano (anch'io) il quadro dei costumi tradizionali della Sardegna resta infatti colpito con immediatezza proprio dal colpo d'occhio offerto dall'insieme *tipico*, dall'aria di famiglia che accomuna le diverse tipologie; poi impara a distinguere e separare; coglie la varietà, ma leggendola sempre in prima battuta come associazione di abiti differenziati e villaggi distinti, immaginando un sistema ordinato e coerente che invece nella realtà potrebbe non esistere.

Le pagine dei viaggiatori rappresentano una fonte davvero interessante per accostare la cultura popolare e anche il vestire tradizionale; pagine utili in sé, naturalmente, per le informazioni che conservano e interessanti per il contributo che offrono al catalogo di "inquadrature" suggestive e riduttive che si sono fissate intorno ai costumi, ma utili soprattutto come testimoni della convergenza storica formatasi, in buona e cattiva fede, fra sguardi esterni e ciceroni interni. Proprio la spinta di tale convergenza ha sollecitato il costume ad amplificare la parte teatrale della propria anima e regge oggi le possibilità di mercato della produzione tessile che si qualifica nel segno della tradizione.

Ci si veste sempre per gli altri, naturalmente. Ma per lo più lo si faceva in maniera discreta, sfuggendo l'esibizione teatrale. Gli "altri" erano quelli del paese; al massimo erano quelli dei villaggi prossimi, con i quali con-

dividere occasioni rituali che richiedessero l'esposizione incrociata del meglio di ciò che si possedeva: ruoli, valori, capacità di elargizione, abiti e ornamenti. Non ci si vestiva (così come non si "vestivano" letti e case), per quelli del mondo di fuori. Lo facevano solo alcuni, mettendosi in scena in termini letterali, svincolandosi dal contesto, in luoghi e tempi deputati. In questo senso, i gruppi folkloristici, i manichini dei musei etnografici e i negozi dell'artigianato tradizionale, artistico e tipico sono eredi proprio della seconda e nuova tradizione, formatasi in Europa a partire dal secondo Settecento sulla scia della convergenza di sguardi e di interessi interni ed esterni di cui s'è detto.

A rovinare l'effetto-mosaico di natura folkloristica sono da qualche tempo etnologi e storici dell'abbigliamento. Cercando di correggere stereotipi, tentando di svincolarsi dal punto di vista di visitatori e spettatori per entrare nel corpo e nella testa di chi gli abiti li costruiva e li indossava veramente, essi hanno iniziato a districare i fili che per due secoli hanno legato in maniera confusa quei due sistemi di abbigliamento divenuti speculari: il sistema folkloristico, rivolto alla cattura di sguardi lontani, e quello più contenuto, dinamico e contraddittorio del tessere e vestire tradizionale.

Spostare lo sguardo ha rivelato – ho sott'occhio, come tappa preliminare obbligata per accostare questo nuovo volume dedicato alle tradizioni tessili dell'isola, la sintesi della più recente intensa stagione di ricerche, condensata in *Costumi, Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*<sup>2</sup> – un universo straordinariamente più ricco di quanto non lasciasse supporre la stilizzazione folkloristica, interessata all'effetto, appunto, e a radici ritenute tanto più interessanti quanto più arcaiche. Il palcoscenico è stato scosso. La "storia del costume" si rivela essere storia complessa dell'abbandono dei costumi e tentativo più o meno generoso di salvare il salvabile; il mutare degli abiti è specchio del mutare più generale della società sarda, e l'abbandono delle condizioni e dei segni tradizionali di subalternità ne è stato uno dei motori; una fra-  
na appena attenuata da nuove funzioni di identificazione etnica assunte dal vestire tradizionale, nei suoi vari "dialetti" locali: proprio come la questione della lingua regionale, presa nel gioco di unità e varietà. Altri aspetti sono venuti in primo piano: la tensione fra forme tradizionali

1. *Copricassa*, Usellus o Oristano, fine sec. XIX (particolare)  
202 x 65 cm, ordito in lino e trama in lino e lana, telaio orizzontale,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

e le novità di un mercato che si trasformava in maniera prepotente nel segno di una rivoluzione tecnica e culturale che proprio nel tessile aveva avuto il suo avviamento; l'uso raffinato dei segni d'abbigliamento e d'ornamentazione nella gestione dell'*apparire* in ambito comunitario; la forza dei legami e delle tensioni interne al sistema d'abbigliamento tra forme, funzioni e significati che mutavano a velocità diverse. Lo sforzo di ricerca ha dunque permesso di restituire i costumi integralmente alla storia più generale della regione, dal tempo dei legami forti con la penisola iberica (con le forti tracce che permangono nella terminologia dei tessili), fino alle contraddizioni attuali. Ha messo allo scoperto anche una parte importante del terzo livello di significato che il termine "costume" porta con sé: quello di *habitus* più intimo, connesso alle pratiche quotidiane, all'espressione dei vincoli di appartenenza più forti, nel loro mutare fra bisogno di identificazione e distinzione; quello connesso alla capacità straordinaria che capi di abbigliamento e ornamenti personali possiedono, costruiti come sono sulla dimensione sociale di corpi individuali, di indossarli a loro volta, conservare e trasmettere gli stati emotivi, le memorie e i valori di chi se ne copre.

Nello sforzo di ricerca, nulla è andato perso dell'affetto e dell'orgoglio per i costumi locali che reggeva l'approccio folkloristico precedente e che ancora dura in tanti gruppi che continuano a fare del proprio costume una bandiera. Indagando tipologie di fonti sistematiche e nuove, incrociando con maggior ricchezza di dati ricerca d'archivio e ricerca sul campo, smontando luoghi comuni sulla lunghissima durata di alcuni capi, distinguendo nomi e cose, ricostruendo percorsi e fenomeni di prestito, la "tradizione" è stata come restaurata; può offrirsi più ricca e con caratteri meno ambigui ai processi di riproposta e di ri-creazione contemporanei.

Ora un passo ulteriore, una nuova utile sintesi. Non più soltanto la relazione fra le persone in costume e le comunità di riferimento (quella più stretta, di appartenenza, e quella più larga che a volte si affaccia, curiosa); facendo sintesi di tante nuove ricerche, adesso lo sguardo è portato alle materie stesse di cui i costumi erano e sono costruiti, alle tradizioni locali e residue del *fare* che ne rendevano possibile la realizzazione e che legavano gli abiti all'intero corredo dei tessili domestici, alle correnti commerciali che ieri muovevano da lontano per far arrivare a portata di mano quanto necessario alle combinazioni desiderate e oggi dovrebbero portare lontano la produzione delle artigiane tessili, ai processi di innovazione sul piano tecnico e al loro rapporto con il variare dei gusti.

Per quanti come me leggono i contributi sulle tecniche tessili utilizzate in Sardegna avendo presente la documentazione alpina e centroeuropea, colpiscono – ma anche stavolta la prima impressione è forse frutto di distorsione dello sguardo esterno – i fattori di conservatività. Fortemente conservativa appare, per chi è abituato

a incontrare piuttosto l'artigianato tessile maschile, la decisa caratterizzazione di genere mantenuta dai cicli di produzione tessile in Sardegna; e conservativo è certo il mantenimento, sia pur residuale, di una produzione tessile a domicilio connotata da caratteristiche tecniche ancora tradizionali, orientata verso manufatti che contano sul marchio della tradizionalità per stare sul mercato.

Nessuno riuscirà mai a contare con buona approssimazione la miriade di miriadi di chilometri di filo ottenuto nei millenni manipolando fibre e materie diverse, avvolto in gomitoli e spole, infilato al telaio fra gli orditi, inserito ad ago per legare insieme e abbellire i capi necessari per vestire persone e ambienti. Saperi profondamente incorporati, gesti ripetitivi, automatismi profondi, vincoli coniugati al femminile. Solo e parzialmente la tessitura e la sartoria (mai la filatura), in alcune aree, passarono in mano maschile quando sembrarono garantire guadagni più consistenti: in alcune privilegiate arti cittadine, oppure (come in area prealpina e alpina) nelle botteghe artigiane collegate fra loro, entro la rete della produzione artigianale a domicilio che preparò e condusse poi a compimento il sistema di fabbrica; ne furono poi travolte e, nel corso dell'Ottocento, tessitore divenne via via sinonimo di miserabile. Filare e tessere sulle nuove macchine tornò ad essere questione di mani femminili subalterne.

Lavorando intorno ai corredi tessili tradizionali per persone e abitazioni si è comunque ricondotti, pur con tutte le eccezioni, a una forma radicale di divisione sessuale del lavoro (materie dure in mani d'uomo, materiali morbidi in mani femminili) e conseguentemente ai fondamenti della connessione fra il piano delle pratiche e quello del simbolico. È divenuto consueto intrecciare nei nostri saggi sul tessile il richiamo alla straordinaria ricchezza e profondità del simbolismo del filo, del filare, dell'ordire e tessere: miti e divinità, fiabe e leggende, precauzioni e tabù, tipi e motivi, produzione di metafore a cascata che segnano e condizionano ancora oggi il nostro pensare e parlare. Una ricchezza simbolica dell'immaginario che ha un suo terribile contraltare nella marginalità delle condizioni storiche delle abilità tessili e delle gratificazioni economiche. Paul Scheuermeier, indagando fra le due guerre in Italia sul livello delle tecniche artigianali legate anche alla tessitura, raccolse in Emilia, ancora viva, l'affermazione ironica secondo cui se un uomo sa tessere è certamente un carcerato o un ex carcerato.<sup>3</sup> Così è stato per secoli: la quasi totalità dei saperi e delle tecniche del filo si sono trasmesse ai lati della vita sociale, nel contesto del lavoro marginale femminile (marginale, ma richiesto come complemento

2. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
212 x 71 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

3. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
240 x 78 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.





2



3





obbligato della femminilità), nel puzzo dei filò serali dentro le stalle prima e delle manifatture poi, nel chiuso di conventi, convitti, reclusori e carceri. Tesori in filo destinati al rituale, al cerimoniale, all'ostentazione e al lusso sono stati prodotti da mani povere che dal lavoro ricavano poco più che miseria. Il mondo era così fatto (e oggi?) che negli anni di maggior rilancio, fra Otto e Novecento, delle "industrie domestiche tradizionali e regionali", quando ci si preoccupava di diffondere fra le bambine povere le recuperate tecniche della tradizione perché potessero giovare economicamente e spiritualmente (l'insieme dei "lavori donneschi", nella riforma scolastica Gentile, non è «materia professionale, ma elemento della formazione spirituale dell'alunna ... Nei periodi difficili della fanciullezza femminile, il raccoglimento pur lieve che esso impone, l'iterazione stessa degli atti che esso richiede, inducono l'animo alla calma, e fanno cessare i piccoli turbamenti sentimentali della vanità e del capriccio»), si potevano scrivere bestemmie come questa: «Ahimè! Se per creare una merlettaia ci vuole tanto tempo e le bastano poi, miracolosamente, un ago e un filo, o tanti fuselli e tanti fili, per creare dei capolavori, ben più lunga, costosa e complessa è la creazione di una Dama adatta ad indossarli».<sup>4</sup>

Quanto maggior rispetto occorre provare per le donne che hanno filato, tessuto, ricamato e impreziosito da sé il proprio corredo!

Ma i "capolavori" erano spesso per gli altri. Le costruzioni mitiche e simboliche intorno al filare e tessere poggiano dunque le fondamenta su una contraddizione di fondo; la presenza di tanta ricchezza immaginativa, tradotta in saperi tecnici raffinati, non sempre richiama orizzonti alti e gradevoli. La ricerca antropologica ha dimostrato in cento modi la grande capacità dei simboli nell'indurre l'introiezione di norme e precetti. Per il fatto di attingere contemporaneamente alla sfera delle emozioni e a quella dei codici sociali e di connettere i due livelli, proprio le strutture simboliche e rituali garantivano che fosse reso gradevole, accettato e desiderabile ciò che invece era sgradevole, obbligatorio e imposto. Se così era per la morte in guerra o di parto, così era certo anche per le fatiche del filare e tessere; per questo è ogni volta tanto più emozionante toccare con mano i risultati della grande capacità creativa di generazioni di donne, indotte a far propria come obbligo dovuto una ripetitività di per sé mortificante, capaci invece di trasformare l'obbligo in bellezza.

Se posso immaginare un simbolo tradizionale presente sui tessuti e sui ricami anche in Sardegna, capace di evocare una contraddizione così stridente, esso è il fiore di

4. *Copricassa*, Samugheo, inizio sec. XX  
205 x 72 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

5. *Coperta*, Mamoida, sec. XIX (particolare)  
317 x 161, ordito e trama in lana, telaio verticale, Mamoiada, collezione privata.





loto. Nasce dalle acque stagnanti, vi resta e spicca con la sua purezza di linee e colori. Sul fronte dei simboli decorativi, equivale a ciò che su altri piani mitici sono il miele e la seta: prodotti puri che hanno a fondamento la carogna in putrefazione da cui si generano le api e il letamaio di Giobbe da cui derivano i bachi. La lezione più alta che si ricava mettendo mano nei corredi di tradizione popolare come quelli sardi, dove i “capolavori” erano frutto di fatica prima per sé e per la propria casa, solo poi per il mercato, è di questo genere: il senso di una bellezza che si produce nonostante tutto, che non si lascia irretire; un gusto raffinato che colora di sé e trascende contesti marginali, salvandoli attraverso la restituzione di soddisfazione estetica e l’orgoglio per il ben fatto.

I contributi raccolti in questo volume raccontano in dettaglio una storia segnata dalla combinazione intelligente di vecchio e nuovo, di capi derivati dalla produzione domestica con prodotti acquistati nel circuito del commercio ambulante e con materiali di qualità e di importazione disponibili solo sul mercato urbano. Un mercato con il quale continuare a fare i conti. Insieme con la capacità creativa di variazione, meraviglia anche la capacità combinatoria. Nulla dei corredi personali e domestici è radicato in maniera statica, nulla è confinato entro il recinto locale: girano i tessuti, attraverso canali commerciali di diverso livello e attraverso il più intrigante circuito del dono (fino magari al dono del dono, al simulacro sacro); si muovono gli accessori; viaggiano i simboli e i motivi

decorativi, assunti dalle fonti più diverse, mostrando grande e antica abilità nei processi di trasposizione degli stessi fra contesti diversi, nel trasferimento da un materiale all’altro, dalla stoffa al legno, dalla ceramica all’oro. Inseguiti per generazioni, colori sgargianti (figli della rivoluzione chimica) e stoffe preziose (venute da lontano) divennero raggiungibili ed entrarono nei corredi popolari quando il mondo cambiava e da fuori arrivava ormai l’onda alta delle cotonine, dei disegni stampati, dei fustagni, e più tardi dei merletti meccanici e delle prime macchine per cucire da usare in casa. Come potevano competere i 150 metri di filo che la più brava filatrice del paese, anziana ed esperta, era in grado di produrre in un’ora con il fuso, oppure i 3-400 metri di filo di trama inseriti in un’ora nell’ordito da una brava tessitrice su un telaio a pedali (100 metri soltanto, sul telaio verticale), con le migliaia di metri di filo/ora trattato già dalle prime macchine per filare e tessere fra tardo Settecento e inizi Ottocento,<sup>5</sup> quando i costumi popolari si costituivano come “oggetti storiografici”?

Rivoluzione del cotone e poi dei nuovi filati industriali, rivoluzione dei coloranti, rivoluzione dei prezzi; e lana e lino e canapa a resistere attendendo nuove risurrezioni di ordine simbolico. Come in passato, quando la *mezzalana*, il *panno griso* e l’orbace vennero adottati dagli ordini mendicanti come simbolo di umiltà e povertà (così che non c’era da vergognarsi se il passare degli anni era dichiarato anche dallo scolorire degli abiti),





quando vennero rilanciati poi, in tempi più recenti, come simboli di orgoglio nazionale e di orgoglio regionale e oggi come emblemi del vestire sano e naturale e di una tradizione che può essere ostentata come arazzo o tappeto, sulla parete e sul pavimento.<sup>6</sup>

La rivoluzione industriale, anche in Sardegna, ha creato per le produzioni artigianali e domestiche, dopo averle messe ai margini, la possibilità di trasformarsi in produzioni di lusso e di nicchia. Alcuni hanno sperato e tentato. L'ultima tappa della storia complessa che viene raccontata in questo volume è caratterizzata dall'intreccio problematico, non meno contraddittorio che nelle altre tappe del passato, tra produzioni domestiche e politiche regionali di recupero e valorizzazione della tradizione. Fiducia e delusioni; iniziative generose, accelerazioni e frenate brusche. Ancora una volta, pochi vantaggi per le donne dalle abili mani, ma memorie comunque orgogliose.

La ricerca sul campo fa incontrare oggi studiosi e ultime tessitrici abili, permettendo la raccolta non soltanto di saperi e manufatti, ma creando anche un patrimonio importante di dialoghi intensi e di memorie vive. Mi colpisce particolarmente il ricordo tenace, pur senza il sostegno grafico dei *tacamenti* (schemi delle armature e dei disegni) propri di altre tradizioni tessili, a garanzia anche di una trasmissione fedele e coordinata dei saperi e delle tecniche, degli antichi nomi che indicavano i motivi da realizzare a telaio. Pesco e rubo nomi nei diversi contributi: *sos caligbes* (i calici), *sos poddighes trottos* (le dita storte), *sas ambisùes* (le sanguisughe), *sos petteneddos* (i piccoli pettini), *is isprighixeddus* (gli specchietti), *is puddas* (le galline), *is molenteddus* (gli asinelli), *su pilloni fui fui* (l'uccello in movimento), e tanti tanti altri. La natura catturata, imprigionata nei fili e trasfigurata, il cuore del pensiero concreto e dell'espressione diretta ed efficace della tradizione orale. La stessa potenza metaforica materiale, la stessa forza cognitiva ed espressiva del "formaggio e i vermi" dell'eretico artigiano Menocchio.<sup>7</sup>

## Note

1. La citazione dal *Viaggio in Sardegna* del Valery (1837) è in E. Delitala 1981, insieme a testi di altri viaggiatori fra tardo Settecento e Ottocento.
2. Per il quadro generale mi appoggio ai contributi in *Costumi* 2003 (in particolare P. Piquereddu) e alla bibliografia che vi è indicata.
3. P. Scheuermeier 1980, vol. II, p. 285.
4. Traggio le citazioni (e il loro senso) riferite alla riforma Gentile e al rapporto fra merlettaia e Dama dal mio "Merletti e soglie", in G.P. Gri 2000, pp. 269-284.
5. Il calcolo dei rapporti metro/ora di filatura e tessitura alle soglie della rivoluzione industriale è in W. Endrei 1968.
6. Notizie sulla nobilitazione simbolica antica dell'orbace, in S. Tramontana, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo 1993.
7. Per la forza espressiva e cognitiva e l'efficacia eversiva delle metafore concrete, resto debitore a C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Seicento*, Torino 1976.





6. *Bisaccia*, Samugheo, 1920 circa  
 110 x 43 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare  
 in lana e lanette, inserti in velluto, telaio orizzontale, Samugheo,  
 MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).

7. *Bisaccia*, Campidano, inizio sec. XX  
 128 x 54 cm, ordito e trama in lana, inserti in nastro, telaio  
 orizzontale, Sassari, collezione privata.





# La tessitura umana, a mano e industriale

Luciano Gherzi

La tessitura non è proprio un'arte come le altre. Noi oggi si pensa alle arti come "maggiori" o "minori", ma questa gerarchia è sempre variata da un'epoca all'altra. Nel Medioevo, l'Arte della Lana era la massima tra le arti maggiori. Ancora prima, secondo Platone, la tessitura manifestava l'Idea di Repubblica: era un archetipo dell'arte del governo. Presso i Greci e i Latini infatti, i generali, i sapienti e le tessitrici erano sotto la protezione di un'unica dea: Pallade o Minerva. Si legge nei versi di Goethe<sup>1</sup> che ogni vero filosofo deve pensare come un tessitore. Saussure, dopo di lui, ha spiegato la lingua (questa concreta realtà del pensiero) in termini tessili. Se uscissimo un momento dall'Europa, troveremmo il telaio come modello della mente cosmica presso tutte le culture, dalle più cosiddette evolute alle più cosiddette primitive. La tessitura è dunque la più intellettuale delle arti. Con la sua meccanizzazione cominciò la vergogna dell'Occidente intorno alle origini della Ragione. Secondo il noto filosofo Schelling «l'essenza dello spirito umano è la follia». A parer mio la tessitura è il primo caso di follia tecnologica. Non è la più antica scoperta dello spirito umano ma, addirittura, è la sua stessa istituzione. Insomma, non sarebbe stata l'umanità ad inventare la tessitura, fu invece nell'invenzione della tessitura che l'umanità si istituì come tale, con la sua differenza specifica rispetto agli altri animali. Non lasciamoci ingannare dalla struttura dei nidi: in natura, il tessuto non esiste: esso è puro artificio, cioè arte, cultura, mente (e via sinonimando...). Dopo avere inventato il telaio (ovvero: dopo essersi inventato come *homo textilis*) l'uomo interpreterà il cosmo come un tessuto, proverà ad indovinare chi ne sia il Tessitore.

Gli archeologi sperimentali sostengono che tutta la cultura cominciò con il coltello, cioè con la scheggia di ossidiana. Senza coltelli, dicono, non si potrebbe tagliare il filo, dunque non si potrebbero nemmeno pensare i tessuti. Personalmente non ne sono sicuro, perché quando non trovo le forbici, io taglio sempre il filo coi denti (in quanto tessitore autodidatta, io stesso sarei archeologo, o magari antropologo, sperimentale).

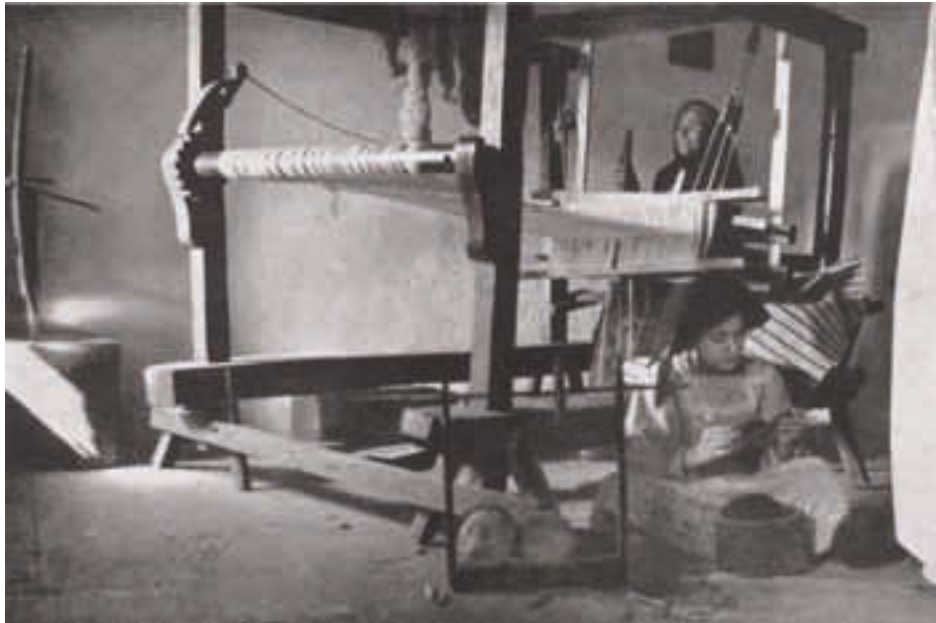
Perciò mi pare proprio che, prima di tagliare i fili, ci sia il problema di costruirli, cioè di coagulare le fibre in un flusso, insomma: di filarle. In fondo, non importa: dal *solve et coagula* degli alchimisti al *coupure/flux* di Deleuze, ogni diatriba intorno all'origine è, tutto sommato, un ennesimo aspetto del classico caso uovo/gallina. Comunque sia, atteniamoci piuttosto al fatto più concreto: collegando entità disparate, la mente e il telaio svolgono analoghe funzioni. Sempre in bilico tra illusione e realtà, essi producono il tessuto del cosmo: il velo di Maya. A questi ordigni tessili occorre oggi aggiungere la più recente estensione del telaio (e, di conseguenza, della mente): il moderno computer. Questo infatti (per la nota eredità delle schede perforate) discenderebbe in linea genetica dal telaio Jacquard dell'era classica... che è poi l'epoca stessa cui si deve il moderno concetto di follia.

Da tali premesse filosofiche della tessitura discende altresì che chiunque, normale o meno, può trarre dall'esperienza del tessile suggerimenti per destrutturare e ristrutturare la sua esistenziale apprensione del sé, del sociale, del cosmo. Oltre a queste implicazioni filosofiche (che sono peculiari da sempre alla tessitura), ai nostri giorni se ne aggiungono altre, ugualmente preziose. Ogni prodotto umano viene alla luce con l'aiuto di qualche macchina, dalla più semplice alla più complessa. Tutte le macchine funzionano secondo una logica ma, tra di esse, esistono logiche diverse, come succede nei cervelli dei computer e in quelli degli uomini.

La logica che funziona nella macchina industriale è diversa da quella della macchina manuale. Così anche l'energia del corpo (che si applica alla macchina manuale) è diversa dall'energia che si va ad applicare alle macchine industriali. All'interno di una meccanica che può essere anche identica (come nel telaio a mano e nel telaio industriale) funzionano due logiche e due energie diverse.

La logica industriale applica un flusso di energia costante a un flusso di materiali uniformi. L'energia industriale obbedisce a un comando programmato: la sua ubbidienza è cieca perché è priva di percezioni. Essa continuerebbe le sue operazioni, anche quando fosse esaurito il flusso dei materiali in lavorazione.





9



10



11

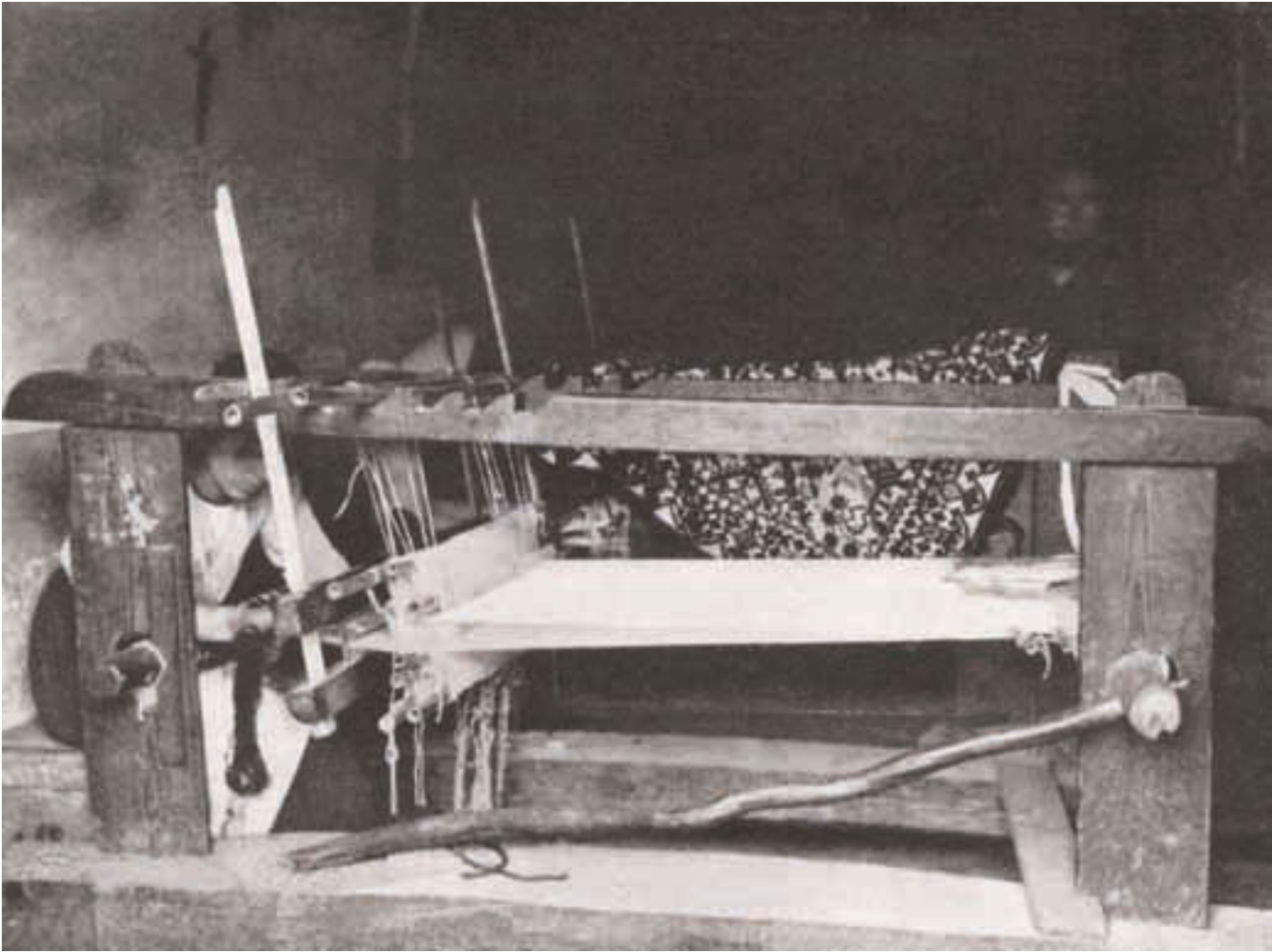
9. Telaio di Aritzo, in A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.

10. Telaio "forestiero", Desulo, in A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.

11. Telaio di Isili, in A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.

12. Telaio per tappeti, in A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.

13. Telaio per l'orbace, Olzai, in A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.



12



13



L'energia corporea, invece, viene emessa in modo qualitativamente discontinuo. Infatti, oltre alle proprie variazioni soggettive, essa interagisce con i materiali. Questo succede perché li percepisce nel mentre che li maneggia (il corpo è la percezione dell'oggetto). La cieca energia industriale continuerebbe dunque ad applicarsi indefinitamente, salvo l'applicazione di un feedback, che non va confuso con la percezione (come magari vorrebbero i comportamentisti). La risposta della macchina al feedback deve essere unica e utile. Quando essa non corrisponde al programma, distrugge il prodotto o lo danneggia.

La risposta del corpo alla percezione, invece, può essere molteplice e dilettevole. Deviano dalla ripetizione, essa non distrugge: crea. La percezione del corpo fabbricante devia (o differisce) continuamente l'energia che esso applica al prodotto del proprio lavoro. L'utente del manufatto avrà poi a disposizione dei segni. Questi sono segni del corpo, impossibili a riscontrarsi in un prodotto industriale.

“Si vede che è fatto a mano” ma cosa si vede veramente? Il segno del corpo non può essere univoco, soggetto com'è ad una molteplicità di percezioni. Queste percezioni sono sollecitate dai materiali in lavorazione, che devono continuamente essere scelti con gesti concreti. Qui starebbe la famosa responsabilità dell'artista o dell'amante che, secondo la logica industriale, sarebbero degli irresponsabili perché imprevedibili (ovvero un po' folli). La macchina industriale, invece, obbedisce alla prevedibile logica della ripetizione, che è necessaria alla produzione in serie. I prodotti di una serie industriale sono identici tra loro, e tutti eseguiti secondo un unico modello. Inoltre sono impressi i segni della ripetizione meccanica anche sul corpo del singolo prodotto, che darà così a vedere superfici uniformi. Questa perfetta uniformità, insieme con la perfetta corrispondenza al modello progettato, è la bellezza industriale, che noi contemporanei riconosciamo ed apprezziamo più facilmente, perché la incontriamo tutti i giorni, sia concretamente negli oggetti in uso, sia astrattamente nello spettacolo delle comunicazioni promozionali (la pubblicità).

La bellezza è un'assunzione culturale delle percezioni. Si apprezza soltanto quando si vede ma, prima ancora, si vede soltanto quando si è capaci di vedere. Percepire secondo la logica del manufatto non rientra nella nostra cultura industriale (non è neppure materia d'insegnamento nelle scuole). La retta percezione del manufatto, oltre che dilettevole, può essere utile per correggere molte vergognose illusioni culturali, a partire dall'infame accoppiata “sviluppo/sottosviluppo”. E su questa infamità, il filo del discorso si può avventurare nelle trame più estreme.

### *La tessitura “manuale”*

Ancora oggi, dopo quasi due secoli di industria, molte persone si sentono attratte dalla tessitura manuale. Si di-

ce che è il fascino delle cose di una volta, costruite in modo artigianale, che dovrebbe essere il più semplice e (si dice) più vicino alla natura. Questa cosiddetta vicinanza è almeno innegabile nel fatto che il telaio manuale funziona soltanto al contatto del corpo: infatti è costruito a misura d'uomo. In un certo senso, questa macchina artigianale sarebbe più naturale perché è più umana e viceversa. Che cosa sia poi la natura umana è appunto ciò che qui si vorrebbe dipanare.

Per raccontare la natura umana molti si sono serviti di idee semplici, tradizionali, chiamate anche archetipi. Può darsi che il telaio primitivo sia anch'esso un archetipo: a quei tempi ogni cosa era divina, sia le invenzioni dell'uomo che i fenomeni della natura. La religione funzionava da scienza, esattamente come oggi è la scienza che continua ad assolvere le antiche funzioni della religione.

Ai nostri giorni, un attrezzo (o, se vogliamo, un archetipo) come il telaio potrebbe orientarci nel nostro mondo, che è ancora tutto pieno di fili: fili della luce, fili del telefono, fili di fibre ottiche, e fili quasi senza materia che formano reti radio, tv e telematiche. Anche gli uomini moderni si comportano ancora spontaneamente (o naturalmente) come dei fili: formano tra loro quelle reti o gerarchie che chiamiamo tessuto sociale o tessuto culturale.

Preso in se stesso, ogni singolo filo non è altro che un conduttore: porta qualcosa da un capo all'altro di se stesso e, in quanto filo, si definisce con due dimensioni: la portata e la lunghezza. Ogni singolo filo è poco di più che un segmento: è un tubo, all'interno del quale c'è un flusso che passa. Quando i fili si collegano insieme formano qualcosa che prima non c'era: fabbricano un tessuto, che si impone come una realtà concretamente diversa dai fili e dai flussi che corrono dentro al singolo filo. Se si riconsiderano questi singolarmente o individualmente, essi figurano solo come segmenti più o meno intercambiabili della grande struttura complessiva: è nel suo essere tessuto che appare risiedere l'assoluta realtà, materiale e ideale al tempo stesso.

### *La tessitura in Sardegna e in Ghana*

Il telaio sardo tradizionale monta 2 o 4 licci. Quando ne monta 4, ha la seguente differenza rispetto al telaio rurale del continente: non ci sono carrucole o bilancieri che colleghino insieme tutti i licci. Manca cioè quel sistema unitario che, alzando un liccio, abbassa gli altri tre. Paul Scheuermeier<sup>2</sup> rilevò dei telai a sistema di licci “continentale” in Sant'Antioco, ma si tratta di un territorio soggetto anticamente ai genovesi: tanto che ne conserva la lingua ancor oggi. Perciò non sarebbe affatto strano che, insieme alla lingua di Genova, si fosse importata la sua tessitura. In tutto il resto della Sardegna, i licci formano due coppie indipendenti, ciascuna delle quali risponde a una sua rispettiva coppia di pedali. Pure il telaio dell'Africa Occidentale (afro-telaio) monta 4 licci in due coppie indipendenti.<sup>3</sup> Le due coppie di



14-15. *Telaio*, Samugheo, inizio sec. XX  
184 x 126 cm, Samugheo, MURATS  
(Museo Unico Regionale dell'Arte  
Tessile Sarda).

licci sono esclusive: l'afro-telaio ha una sola carrucola dove il tessitore attacca l'una o l'altra coppia, "calzandone" il paio rispettivo di attacchi infradito ("Afoke" in lingua Ewe). Ciascuna delle due coppie di licci imbriglia a suo modo tutti quanti i fili dell'ordito, nella prima sono rimessi a tela (1/2), nella seconda a reps (111/222).

Nei telai della Sardegna si trova invece una normale pedaliera a 4 leve, simile a quella rustica-continentale. La differenza sarda è che, premendo un solo pedale, si aprono soltanto i fili infilati in una coppia di licci, mentre quelli infilati nell'altra restano immobili al centro del passo. Questi ultimi fili corrispondono, in termini geometrici, alla bisettrice dell'angolo che si crea divaricando l'ordito. Nell'afro-telaio si crea a bella posta questa

"bisettrice" aggiungendo un ordito supplementare. I suoi fili non sono infilati in alcun liccio ma soltanto nel pettine, perciò non si muovono mai ma restano uniti al centro del passo. La ragione di questo espediente è che quando la spola gli passa sopra, la trama compare al di sotto della tela (e viceversa, quando passa di sotto). Con questa trovata geniale, gli artisti tessili del popolo Ewe strutturano le figure complesse della tecnica "Kpevi" (che letteralmente significa "due pietre") perché gli orditi non stanno avvolti attorno a un subbio ma rimangono tesi e ancorati ad una pietra; perciò nel doppio ordito si usano due pietre.<sup>4</sup>

Tornando in Sardegna, è molto improbabile che l'artista popolare non abbia mai provato a lanciare la spola sotto e sopra ai suoi fili di ordito che restano immobili al centro del passo. Allora, può darsi che stia proprio





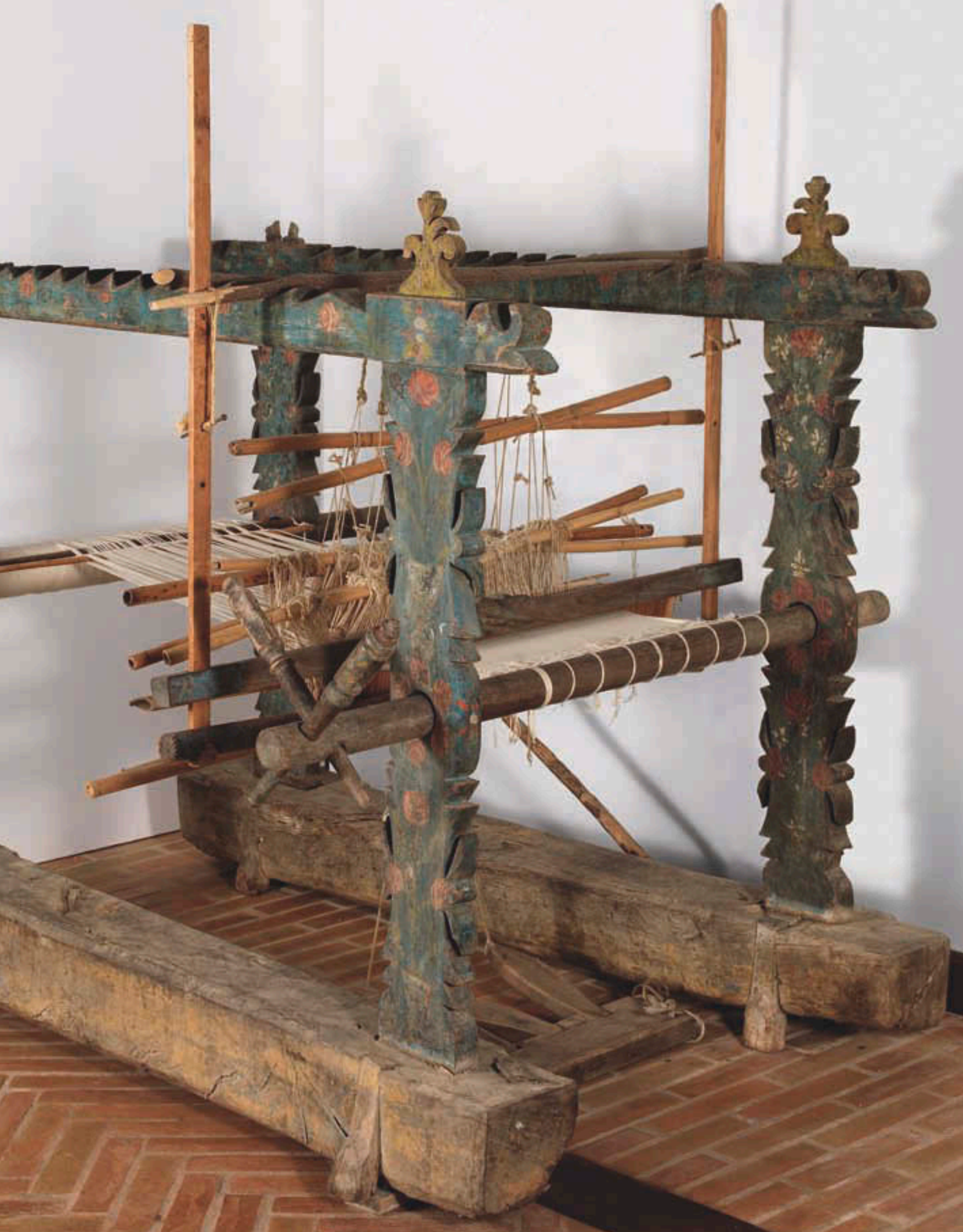














qui l'origine di certi intrecci e di certe figure tradizionali. È altresì molto improbabile che l'artista popolare non abbia mai provato a selezionare, con stecche o con liccetti, certi fili dell'ordito per comporre più agevolmente le figure complesse che caratterizzano la sua tradizione. Queste figure oggi vengono eseguite contando e scandando a ogni passo della trama. Ma fu sempre così?

Oscura è la storia della tessitura e, spesso, è travisata da "rinascite" guidate da persone di cultura aristocratica o borghese. In Svezia, ad esempio, la tessitura popolare "rinacque" grazie a un nazionalismo romantico, con l'istituzione di scuole statali, provviste di telai "più moderni" piuttosto diversi dai telai tradizionali. I tessuti e i disegni sembrano simili, ciò che cambia totalmente è il processo ideativo-esecutivo: la grammatica è simile, diversa è la pratica che, proverbialmente, vale di più. Infatti, che sia tessile o pittorico, il segno artistico è traccia del gesto,<sup>5</sup> prima che espressione di simboli o intuizioni intellettuali. Le arti popolari, specialmente, sono più costruttive che espressive. Non potrebbero essere altrimenti, dato che sono trasmesse ed apprese con l'esempio del maestro che non lavora mai con testi o lezioni teoriche su canoni estetico-compositivi e su repertori iconografici!

Di norma, gli esperti redigono cataloghi sulla base di astratte e imprecise classificazioni. Non fa eccezione la Sardegna: qui si scrive di telai con un numero incredibile di licci (fino a 21!) ma, in realtà, non ce n'è mai più di 4.<sup>6</sup> Gli esperti, nel migliore dei casi, osservano pure con la lente, contano fili e disegnano schemi ma sono soprattutto teorici, non pratici, di tessiture tradizionali.

Le mie precedenti ipotesi (quella del passo alternato sopra-sotto l'ordito e quella di stecche o liccetti) sono puramente comparative con la tessitura di varie altre culture. In sostanza, mi chiedo perché mai, fra tanti altri popoli del mondo, solo i sardi (o meglio: le sarde) non avrebbero scoperto, anche loro, analoghi espedienti costruttivi? Perché mai, il popolo sardo soltanto sarebbe sprovvisto di altrettanta logica esperienza, non assistito da pari influenze ancestrali?<sup>7</sup>

Non è una mera ipotesi, ma un dato fattuale, l'attacco sardo dei quattro pedali in due sistemi (coppie) indipendenti. È un dato tecnico, indubbiamente, però appunto condiziona tutte quante le figure che si possono (o no) manifestare nell'aspetto finale del tessuto, esattamente come ogni lingua (il sardo, l'italiano...) condiziona ogni possibile discorso manifestabile nella sua struttura. Ciò nondimeno, ma grazie proprio a determinate strutture, si possono comporre poesie o manufatti d'arte tessile: i testi e i tessuti creativi.

L'esperto può anche riprodurre e tradurre in miniatura ogni figura e armatura sarda tradizionale con il telaino per campionature (tanto caro alla italica didattica). Se l'esperto conosce il telaio a controcicola (svedese), potrà anche replicare il tessuto in scala reale. Purtroppo, perderà per queste strade qualsiasi ritmo compositivo. Se il segno (anche tessile) è traccia del gesto, la sequen-

za dei gesti di chi tesse ha un ritmo gestuale. I passi di chi tesse, pestando sui pedali, obbediscono a un ritmo: esattamente come i passi di chi danza. Nelle culture tradizionali "tutto si tiene", dalla metafisica fino ai più umili gesti quotidiani. Appare ragionevole l'ipotesi che esista una stretta analogia tra la danza sui pedali del telaio sardo, il ballo sardo e i concetti più astratti di filosofia popolare dei sardi.

Personalmente, non sono iniziato al ballo dei sardi né ai passi del loro telaio. I sardi mi hanno solo insegnato il telaio verticale da tessitura, che è più antico ma non muove né piedi né pedali. In compenso, i tessitori Ewe del Ghana mi hanno insegnato a tessere con il loro peculiare telaio, che ha (come il sardo) due coppie indipendenti di pedali. Mi hanno impressionato le troppe analogie tra la dialettica del popolo Ewe e la sua tessitura. La logica Ewe si muove sui concetti binari di gemelli e maschio/femmina, la tessitura Ewe considera e calcola esclusivamente sul doppio. Il filo è, per gli Ewe, sempre duplice (sia in trama che in ordito), anche il suo andare e venire conta sempre per 1. Ciascun gesto è, in sostanza, sempre ambidestro, e si duplica/scinde nel battere/levare della musica, del cuore e del respiro.

## Note

1. J.W. Goethe, *Faust*, atto I.
2. P. Scheuermeier 1980.
3. L. Gherzi 2001, testo integrale in [www.hypertextile.net/GHERSI/afro/piedich1.htm](http://www.hypertextile.net/GHERSI/afro/piedich1.htm).
4. Sulla tecnica "Kpevi", vedi in rete alla pagina: [www.hypertextile.net/afevo/kpevi.htm](http://www.hypertextile.net/afevo/kpevi.htm) in "AFEVO Home HandWeave of the Ewe".
5. Vedi L. Gherzi 1986.
6. L'errore si basa su un equivoco linguistico: "*mustra a ùndighi litzos*" (a 11 licci), significa in realtà "opera in 11 trame lanciate".
7. Un tessuto operato che è esposto nel Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile di Samugheo offre una prima conferma della presenza di "canne/liccetti". In assenza di questi, un errore di opera non si sarebbe mai ripetuto su tutta la linea. Un'immagine con l'errore evidenziato da frecce in rete su: [www.hypertextile.net/ghersi/testi/sardegna.htm](http://www.hypertextile.net/ghersi/testi/sardegna.htm).

16-17. *Telaio*, Campidano, sec. XIX  
Atzara, collezione privata.

18. Donne al telaio, Barbagia di Belvì, 1955 (foto Mario De Biasi).











# Il lessico della tessitura

Giovanni Lupinu

1. Un esame del lessico sardo della tessitura ha come indispensabile momento preliminare un'istanza di carattere definitorio: si rende cioè necessario porre dei *fines*, sia pure in modo del tutto provvisorio, all'estensione del campo di indagine, che si presenta particolarmente denso e complesso, articolato com'è su diversi livelli operativi, concettuali e semantici che propongono al linguista risultanze e problematiche spesso non sovrapponibili. Conferendo, infatti, all'espressione "lessico sardo della tessitura" un'accezione ragionevolmente ampia, occorrerebbe in primo luogo considerare le fibre tessili e le relative denominazioni: dunque le fibre animali (da bulbo pilifero: la lana, e secretive: la seta e il bisso) e quelle vegetali (da seme: il cotone, e da libro o stelo: il lino e la canapa); bisognerebbe quindi esaminare in successione, sempre dal punto di vista lessicale, le fasi di lavorazione cui esse vengono successivamente sottoposte, giù giù sino alla confezione dei vari manufatti tessili. A ognuna delle fasi lavorative, naturalmente, corrispondono – o, sarebbe più appropriato scrivere in numerosi casi, corrispondevano – particolari utensili, tecniche e prodotti, ognuno dei quali incasellato in una propria etichetta linguistica, suscettibile di variazione a seconda del dominio dialettale considerato, spesso in una dialettica di conservazione e innovazione osservabile in numerosi altri settori lessicali.

Come si potrà forse intuire sin da queste rapide considerazioni introduttive, l'ambito di cui andiamo a occuparci – almeno così come lo abbiamo definito – è talmente vasto che necessiterebbe di un'apposita monografia, circostanza che impone alla nostra breve ricognizione precise restrizioni, che risulteranno meno dolorose se si pone mente al fatto che all'argomento già Max Leopold Wagner, il padre della linguistica sarda, ha dedicato un'accurata trattazione nella *Vita rustica della Sardegna*:<sup>1</sup> in primo luogo, perciò, faremo prevalentemente riferimento (specie nella sezione 2) al ciclo della lana, che nella tradizionale economia pastorale della Sardegna presenta un'indubbia, anche se non esclusiva, centralità;<sup>2</sup> all'interno di tale ciclo, poi, si selezioneran-

no, a mo' di *specimina* utili per l'inquadramento generale di problematiche linguistiche di ampia portata, alcuni momenti riguardo ai quali l'analisi lessicale sarà condotta in modo più approfondito, laddove in altri casi, per ragioni di economia del nostro contributo, la trattazione risulterà maggiormente cursoria e limitata agli elementi apparsi essenziali. In secondo luogo, ci soffermeremo più a lungo su particolari argomenti che sinora hanno goduto di minore attenzione o sistematicità in sede di analisi linguistica: pensiamo soprattutto alle denominazioni delle stoffe, cui è dedicata la sezione 3. Infine, affronteremo diffusamente il caso di un manufatto tessile (il *tap(p)ínu de mórtu*) che, oltre a presentare una serie di peculiarità di carattere, per così dire, tipologico, offre al glottologo lo spunto per sviluppare alcune valutazioni la cui validità si estende oltre il caso singolo, come proveremo a chiarire nelle considerazioni conclusive.<sup>3</sup>

2. Iniziamo allora a considerare la scardassatura della lana: fra i verbi impiegati per indicare questa operazione, rammentiamo per primo log. *karminare* (varianti locali: *kraminare*, *graminare*, *isgraminare*, *laminare*, *barminare*, *arminare* etc.; è censita anche, per la Sardegna centrale, la formazione regressiva *armare*), camp. *karminai* (*kraminai*, *skraminai*, *šgraminai* etc.), che rimonta al lat. CARMINARE;<sup>4</sup> nella medesima accezione si impiegano anche log. *kardare*, camp. *kardai* (da \*CARDARE, più che un denominale sardo da *kardu* "cardo"),<sup>5</sup> log. *pettenare*, camp. *pettenai*, *pettonai* (da PECTINARE),<sup>6</sup> nuor. *isperpeddare* (di etimo incerto).<sup>7</sup>

Per "filare" si impiega log. *filare*, camp. *filai*, dal lat. FILARE, verbo del quale si possono ricordare anche i derivati log. *filóndzu*, camp. *filónġu* "filato, filatura", log. *filađórdzu* "luogo dove si fila", log. *filondzána* (o *filađóra*), camp. *filonġána*, *filanġána* "filatrice".<sup>8</sup>

La rocca è indicata col vocabolo centr. *kronúka*, *kran-núka* e simm., log. *kannúgra*, *kannúga* (log. sett. *kannúja*, *kannúġġa*), camp. *kannúga*, dal lat. CONUC(U)LA incrociato, nelle forme principianti con *krann-*, *kann-*, con *kánna* "canna", perché lo strumento era ottenuto da una canna.<sup>9</sup> Con lo stesso significato è presente nel logudorese settentrionale anche il termine *rúkka*,

19 19. Filatrice, 1956 (foto Toni Schneiders).





20

verosimilmente un imprestito dall'italiano *rocca* con trattamento proporzionale del vocalismo tonico sulla base delle coppie sardo *nūke* ~ ital. *noce* etc.<sup>10</sup> Il pennechio o roccata, ossia la quantità di materiale da filare che si avvolge intorno alla rocca per l'alimentazione del fuso, prende il nome di centr. *kronukāda*, log. *kannugrāda*, camp. *kannugāda* (un derivato di *kronūka* etc.),<sup>11</sup> log. *pubāda* (riconducibile al lat. PUPA),<sup>12</sup> log. sett. *pinničču*, *pinnītsu* (da confrontare in ultima analisi, per il tramite di voci galluresi e corse, all'ital. *pennechio*).<sup>13</sup>

Il fuso è indicato con log. e camp. *fūsu* (dal lat. FUSUS).<sup>14</sup> Le sue parti, così come sono state registrate da Max Leopold Wagner nella *Vita rustica della Sardegna*, sono le seguenti: la cocca che, oltreché *kònk'e vūsu*, è chiamata, specialmente nella regione centrale, *kúkkuru*, *kúkkura*, *kukkurèdda* e simm. (da *kúkkuru* nel significato di "parte eminente"),<sup>15</sup> log. e camp. *múskula* (*de assúbra*; forse da MUSCA),<sup>16</sup> log. sett. *ruédđula* (*de assúbra*; starà forse per \**rodédđula*, da *ròda* "ruota");<sup>17</sup> la cocca è sormontata da un gancio, denominato log. e camp. *ámu* (*de vūsu*; dal lat. HAMUS), log. sett. *ámigu*, *ámige*, *ágimu* (derivato dal primo),<sup>18</sup> log. *gántsu*, camp. *gánču* (dall'ital. *gancio* o dallo sp. *gancho*),<sup>19</sup> camp.

*píts'e vūsu* (con *pítsu* "punta, estremità").<sup>20</sup> Il fusaiolo di piombo o legno che si fissa in mezzo all'asta del fuso (log. *fúste*, dal lat. FUSTIS, camp. *pértja*, dal lat. PERTICA)<sup>21</sup> prende il nome di centr. *vertikédđu* e simm. (dal lat. VERTICILLUS, con cambio di suffisso),<sup>22</sup> log. e camp. *múskula* (*de assúta*),<sup>23</sup> log. *lóđuru*, *lóđiru* (dal lat. ROTULUS),<sup>24</sup> *pésu* (da PE(N)SUM),<sup>25</sup> *iróttu* (da *gírare*, *irare* "girare"),<sup>26</sup> log. sett. *ruédđula* (*de assúta*).<sup>27</sup> La parte inferiore del fuso, infine, si definisce in modo trasparente log. e camp. *kò'a 'e vūsu*.<sup>28</sup>

Tralasciando ora una serie di operazioni intermedie,<sup>29</sup> ricordiamo i nomi dell'aspo, costituito da «un bastone di legno, con due piuoli trasversali di ferro alle estremità»<sup>30</sup> e impiegato per formare le matasse (log. e camp. *mađássa*, *međássa*, dal lat. MATAXA;<sup>31</sup> log. sett. *attsòla*<sup>32</sup> e anche *mattsèta* "matassina",<sup>33</sup> voci entrambe di provenienza italiana; log. *bangádzu*, *angádzu*, probabilmente pure di origine continentale):<sup>34</sup> log. *áspu*, *náspu*, *náspa*, camp. *áspja*, *náspja* (il tipo log. dall'ital. *aspo*,

20. Filatrici di Aritzo, 1930-40, Nuoro, archivio M.L. Wagner (foto Mario Pes).

21. Tessitrici di Ulassai, 1940 circa (foto L. Orrù).



*naspo*, quello camp. dal cat. *aspia*);<sup>35</sup> di diffusione più limitata in log. è *issorbìđórdzu* e simm. (da *issòrbere* “sciogliere”).<sup>36</sup>

I gomitoli (centr. *grómuru*, *grómeru* e simm., log. *lóm-buru*, *lómberu*, *lórumu*, camp. *lómburu*, dal lat. \*GLOMULUS;<sup>37</sup> a Cagliari si impiega *arrumbulòni*, che mostra l'incrocio di *lómburu* con (*ar*)*rumbulai* “rotolare”,<sup>38</sup> e anche *róttula*, da *rottulai* “rotolare”;<sup>39</sup> log. sett. *gómu*, dal tosc. *ghiomo*)<sup>40</sup> venivano formati con l'ausilio dell'arcolaio, conosciuto come log. *kíndalu*, *gíndalu*, *bíndalu* e simm. (dall'ital. *guindolo*, *bindolo*),<sup>41</sup> camp. *arkolárju*, *arkoláu* etc. (dall'ital.),<sup>42</sup> camp. *šortòri*, *šol-liđrám(m)a*.<sup>43</sup>

Passando rapidamente al lessico della tessitura in senso stretto, rammentiamo in primo luogo che il verbo per “tessere” è log. *tèssere*, camp. *tèssiri*, che continua il lat. *TEXERE*: fra i suoi derivati, ricordiamo log. *tessín-dzu*, camp. *tessínđu* “tessitura”, e log. e camp. *tessidò-ra*, camp. *tessingána* “tessitrice”.<sup>44</sup> Il telaio è chiamato centr. *telárju*, log. *telárdzu*, camp. *telárgu*, *trel(l)ážu*, *trol(l)ážu* (dal lat. \*TELARIUM).<sup>45</sup> L'ordito prende il nome di log. *ordíđu*, *bordíđu* (ma anche *ordíndzu*), camp. *ordíu*, derivato da *ordíre*, *ordíri*,<sup>46</sup> con lo stesso

significato è segnalato anche log. *istámíne*, camp. *stá-mini*, dal lat. *STAMEN*.<sup>47</sup> La trama è invece log. e camp. *tráma*, dal lat. *TRAMA*.<sup>48</sup>

Tralasciamo di riferire in modo analitico i nomi delle varie parti del telaio – per le quali rimandiamo ancora una volta alla fondamentale *Vita rustica della Sardegna* del Wagner<sup>49</sup> – per concentrarci ora sull'analisi linguistica delle denominazioni di alcune stoffe e manufatti tessili e dare così un'idea della composizione etimologica di questi àmbiti lessicali.<sup>50</sup>

3. Fra le stoffe ricordiamo innanzitutto l'orbace, già negli *Statuti Sassaresi* indicato col termine *albache* che deriva dall'ital. antico *albagio*: attualmente si ha camp. *orbáči*, *orbáži*, *arbáči* e simm., che si estende sino alla Barbagia meridionale (*orbáče*, *obráke* etc.).<sup>51</sup> Di etimo latino è invece l'altro termine impiegato in Sardegna per indicare questa stoffa grossolana: camp. e centr. *forèsi*, *furèsi*, log. *furèsi*, *frèsi*, dal lat. *FORE(N)SIS* “campagnolo”, nel senso di “stoffa campagnola, tessuta in casa”.<sup>52</sup> Pure di etimo latino sono, ad esempio, log. ant. *lenthu* “panno di lino” (da *LENTEUM* per *LINTEUM*),<sup>53</sup> log. ant. *ragana* “panno grossolano” (da *RACANA*)<sup>54</sup> e

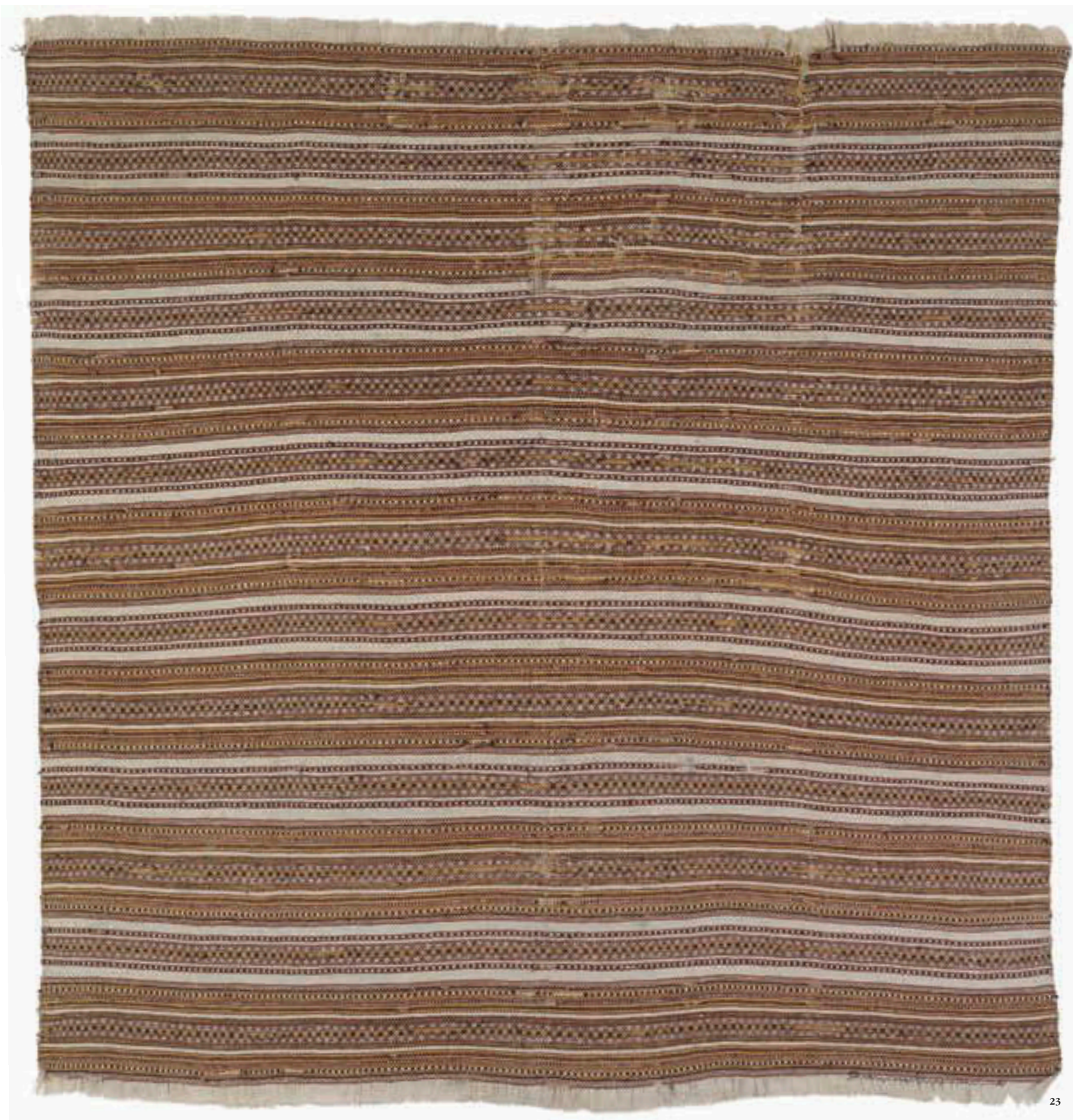






22





22. *Coperta*, area dell'Oristanese, sec. XIX  
304 x 197 cm, ordito in lino e trama in lana,  
telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

23. *Coperta*, Orune, inizio sec. XX  
168 x 168 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Orune, collezione privata.



log. ant. *sagu*, *sau*, log. mod. *sáu* “panno di lana grossa”, “tipo particolarmente grossolano di orbace” e, soprattutto, una coperta che se ne ricava (dal lat. *SAGUM*).<sup>55</sup> Si possono quindi ricordare una serie di stoffe generalmente più raffinate, le cui denominazioni, spesso ormai cadute in disuso da tempo, provengono da area iberica o italiana: *allámu* “broccato d’oro” (registrato per Esterzili), dallo sp. *el alama*;<sup>56</sup> log. *ampúa* (o *vélu de ampúa*), *amprúa* “specie di stoffa, tela velata”, dal cat. *filampua*, *filempua* (interpretato popolarmente come *vélu ‘e ampúa*);<sup>57</sup> log. e camp. *ankína* “tela di cotone di colore giallastro”, dall’ital. antiquato *anchina* “tela di Nanchino”;<sup>58</sup> camp. *armuè* “specie di panno di tela marezzata”, “amoerro, moerro”, dallo sp. ant. *mué*, influenzato anche dall’ital. antiquato *amuerre*;<sup>59</sup> log. e camp. *barragánu* “baracane” (tessuto di pelo di capra), dallo sp. *barragán*;<sup>60</sup> camp. *basínu*, *basína* “tela di cotone, bambagina”, dall’ital. *basino*;<sup>61</sup> camp. *beatil’a* “mussolina, velata”, dallo sp. *beatilla*;<sup>62</sup> log. *brokkáđu*, *brokkátu*, camp. *brokkáu* (dallo sp. *brocado*);<sup>63</sup> log. e camp. *brokkadíl’u* “broccatello”, dallo sp. *brocadillo*;<sup>64</sup> camp. *brunèlla* “raso di lana”, dal cat. *brunella* (cfr. anche ital. ant. *brunello*);<sup>65</sup> log. e camp. *kadíssu* “stoffa di lana grossolana”, dallo sp. ant. *cadíz*, cat. *catís*;<sup>66</sup> camp. *kalamándra* “specie di tessuto di lana”, dallo sp. ant. o dal toscano *calamandra*;<sup>67</sup> log. e camp. *kalanká* “sorta di tela”, dall’ital. antiquato *calancà*;<sup>68</sup> log. *kalmúk*, *kalmúkk*, camp. *kalmúk* “specie di panno grossolano di lana”, dall’ital. ant. *calmucco*;<sup>69</sup> log. *kambrík*, camp. *kambrík*, *kambríkki* “tela fine di cotone, tela di Cambrai”, dall’ital. (da confrontarsi con forme tipo il romanesco e l’abruzzese *cambricche* etc.);<sup>70</sup> camp. *kanáčču* “tela grossa”, dall’ital. *canovaccio*, *canavaccio*;<sup>71</sup> al fianco di camp. *kanaváčču*, log. *kan(n)aváttsu* “canovaccio”;<sup>72</sup> camp. *kánfuru*, secondo la definizione del Porru «spezia de tela de filu trasparenti, bertagnetta», di etimo non del tutto chiaro;<sup>73</sup> camp. *katalúf(f)a* “damasco di cotone”, dallo sp.-cat. *catalufa*, se non dall’ital. ant. *cataluffa*;<sup>74</sup> camp. *kréspu* “tela di seta, crespone”, dall’ital.;<sup>75</sup> camp. *čafarkáni* “indiana d’Aleppo” (stoffa), secondo il Wagner «probm. [nome di] una stoffa persiana derivato da un nome di città (in Persia sono frequenti i nomi di città in -ân: *Astrakân*, *Hamadân*, ecc.)»;<sup>76</sup> camp. *čambellóttu*, *šambellóttu*, *šambellóttínu*, log. *tsambellóttu* “tessuto di lana di capra”, dall’ital. ant. *ciambel(l)otto*;<sup>77</sup> camp. *dammásku*, *tommásku*, log. *tommásku* “damasco”, dall’ital. ant. *dom(m)asco*, pisano *tommasco* etc.;<sup>78</sup> camp. *ferrandína*, secondo la definizione del Porru «spezia de drappu tessiu in seda e tramau in lana o cotoni», dall’ital. antiquato *ferrandina*;<sup>79</sup> log. e camp. *flanèlla*, *franèlla* “flanella”, dall’ital. o dal cat. *flaneta*, *franela*;<sup>80</sup> camp. *fustánju*, log. *fostjánu* “fustagno”, dall’ital. *fustagno* o dal cat. *fustany*;<sup>81</sup> camp. *gammúrri* “specie di panno: gamurra”, dall’ital. antiquato *gam(m)ur(r)a*;<sup>82</sup> log. *grisètte*, camp. *grisétu* “grisetta, specie di panno”, dal cat. *griset* (da confrontarsi anche con sp.-cat. *griseta*, ital. *grisetta*);<sup>83</sup> log. *iskarlátta*,

*iskrallátta*, camp. *skarlátta* “pannolano di colore scarlato”, il primo dallo sp.-cat. *escarlata*, il secondo dall’ital. *scarlato*;<sup>84</sup> log. *iskóttu*, camp. *skótu* “qualità ordinaria di traliccio”, dal cat. *escot* (cfr. anche sp. *anascote*);<sup>85</sup> log. *ispolínu* “qualità di stoffa di seta”, dallo sp. *espolín*;<sup>86</sup> log. *istuppil’a* “qualità di tela grossa, canavaccio”, dallo sp. *estopilla*;<sup>87</sup> camp. *linòn* “rensa”, “tela di lino molto fine”, dallo sp. *linón* (cfr. anche ital. *linone*);<sup>88</sup> camp. *lukkesínu*, secondo la definizione del Porru «pannu arubiu de tintura nobili», dall’ital. ant. *lucchesino*;<sup>89</sup> *nundènte* “panno di seconda qualità” (voce segnalata per Villagrande Strisaili), dall’ital. *filondente*;<sup>90</sup> log. *pamparil’a* “tessuto di lana grossa”, forse una deformazione del cat. *pampelina* (cfr. anche sp. *papelina*);<sup>91</sup> camp. *pánna* “velluto di cotone”, dal cat. *pana*, *panna* (cfr. anche sp. *pana*);<sup>92</sup> log. e camp. *pèlfa*, *pèrfa* “felpa”, dal cat. *pelfa*;<sup>93</sup> camp. *perpiñánu* “specie di panno ordinario di lana”, dall’ital. ant. *perpignano*;<sup>94</sup> camp. *pikkè* “tessuto di cotone, piccato, picchè”, dallo sp. *piqué* o dall’ital. *picchè*;<sup>95</sup> camp. *pikkòtti* “stoffa rada e lucente di seta”, dallo sp. *picote*;<sup>96</sup> camp. *piččinnáu*, secondo la definizione del Porru «spezia de pannu po fai cappottus, fioretto di Spagna, e di Napoli», di etimo incerto;<sup>97</sup> log. e camp. *pisentínu* “specie di tela spigata di lino” (voce segnalata come antiquata e presente già in testi medievali), corrispondente forse all’ital. *piacentino*;<sup>98</sup> camp. *ráša*, *rašètta* “panno di lana grossolana, rascia”, dall’ital.;<sup>99</sup> log. *ratína*, camp. *retínu*, *retináu* “sorta di panno lano con pelo lungo da rovescio”, dal cat. *rati-na*, *retina*, sp. *ratina*;<sup>100</sup> log. *revéssu* “panno lano che ha al rovescio il pelo lungo”, voce antiquata proveniente dall’ital. ant. *rovescio*;<sup>101</sup> camp. *ruán* “specie di tela”, dallo sp. *ruán* (cfr. anche cat. *ruà*);<sup>102</sup> log. e camp. *sempitèrna* “stoffa di cotone a fiamma”, dallo sp. *sempiterna*;<sup>103</sup> log. *settè* “antica stoffa”, dall’ital. *satin* (pronunziato *satèn*);<sup>104</sup> camp. *stamèña*, *stamènga* “stamigna”, dal cat. *estamenya*, sp. *estameña*;<sup>105</sup> log. *tabbíu*, *tabbí* “pesante stoffa di seta”, dall’ital. o dallo sp. ant. *tabí*;<sup>106</sup> log. e camp. *taffettánu* (in log. anche *daffettánu*) “taffetà”, dall’ital. ant. *taffettano* o dallo sp. *tafetán*;<sup>107</sup> log. e camp. *tertsjupélu* “velluto”, dallo sp. *terciopelo*;<sup>108</sup> camp. *tríppa* “qualità di panno: felpa di cotone”, dal cat. ant. *tripa*, *vellut de tripa*;<sup>109</sup> camp. *truğğú*, *tružú*, secondo la definizione del Porru «spezia de tela grussa, e forti, *bugràne*, *sorta di traliccio forte*», dal piem. *trogíu*;<sup>110</sup> log. e camp. *túllu* (in camp. anche *intúllu*) “tulle”, dall’ital.;<sup>111</sup> log. e camp. *vellúđu*, centr. *bellúđu* “velluto”, dallo sp. *velludo*.<sup>112</sup> Qui, infine, si può ricordare anche log. *ámis*, camp. *ámens* “stoffa di lana di color cremisi per far gonnelle”, forse riconducibile all’ingl. *amice*.<sup>113</sup>

4. Considerazioni in gran parte analoghe a quelle sviluppate a proposito dei nomi delle stoffe suggerisce l’esame linguistico dei manufatti tessili, per i quali le denominazioni di origine latina sono in genere riservate a prodotti meno raffinati, ché altrimenti prevalgono quelle di origine iberica o, in minor misura, italiana.



Si possono prendere in considerazione, a questo proposito, alcuni vocaboli impiegati per designare vari tipi di coperte:<sup>114</sup> log. e camp. *búrra* “borra, tosatura del panno” e “coperta grossolana di lana” (dal lat. BURRA);<sup>115</sup> log. *kaldáda* “coperta di lana grossa, coltrone” (forse dallo sp.-cat. *cardada*);<sup>116</sup> centr. *kopèrta*, log. e camp. *kobèrta* (in camp. anche *krobètta*) “coperta” (da *kopèrere* e simm. “coprire”);<sup>117</sup> log. *kòrča*, *kòrtsa*, camp. *kòrča*, *kròčča* “coltre, coperta da letto imbottita” (dallo sp. *colcha*);<sup>118</sup> log. ant. *culcitra* “coltre” (dal lat. CULCITRA per CULCITA);<sup>119</sup> camp. *čilòni*, log. *čilòne*, *tsil(l)òne* “coperta di lana ruvida” (dall’ital. ant. *celone*);<sup>120</sup> log. e camp. *frassáda*, *fressáda* “coperta fine di lana” (dal cat. *flassada*, sp. *frazada*, *frezada*);<sup>121</sup> log. e camp. *mánta* “coperta” (dallo sp.-cat. *manta*);<sup>122</sup> camp. *vánuva*, *fánuva*, *fánuga*, log. *fánua*, *fáuna* “coperta imbottita” (dal cat. *vànova*).<sup>123</sup>

Come si vede anche solo dalla breve esemplificazione portata, quello delle denominazioni dei manufatti tessili è pure un settore lessicale in cui l’influsso delle lingue di superstrato è stato intenso, ciò che del resto non desta meraviglia se si pone mente al fatto che siamo in presenza di parole che viaggiano insieme agli oggetti designati. Aniché inoltrarci in una lunga classificazione analitica, però, a questo punto preferiamo prendere in considerazione un caso che per molti versi può essere ritenuto esemplare in relazione alle valutazioni linguistiche che permette di sviluppare, precisamente il caso del *tap(p)ínu de mórtu*.

5. In una comunicazione del 1927, Carlo Albizzati dava notizia di un manufatto tessile che, per la sua difficile collocazione tipologica nell’ambito del tradizionale artigianato sardo, destava e desta tuttora viva curiosità: si trattava di un *tap(p)ínu de mórtu*, ovvero – dando del sintagma una traduzione in italiano che vedremo essere non del tutto scontata – di un “tappeto per il morto”.<sup>124</sup> La denominazione fa evidentemente riferimento alla particolare funzione del drappo, riferita dagli stessi venditori, di accogliere la salma del defunto quando parenti e amici si recavano a porgere un ultimo saluto, secondo un uso che trova riscontro nelle tradizioni di molti paesi del Mediterraneo, specialmente in quelli di religione islamica.<sup>125</sup> L’autore dell’articolo precisava inoltre che il *tap(p)ínu de mórtu*, databile al più presto al 1700, proveniva dalla Barbagia, più precisamente da Orgosolo o Mamoiada, e ne riferiva le caratteristiche peculiari sottolineando in primo luogo la somiglianza del suo tessuto con quello del kilim del Caucaso e di Caraman, trovando riscontri in Asia Minore anche per la tecnica che prevede nel tappeto l’apertura di piccole asolette, «sorta di occhielli a labbri combaciati». <sup>126</sup> Il colore di fondo è un arancio pallido, con disegni in cui risaltano il bianco e il nero e anche altre tinte, specialmente il rosso. Passando poi alla descrizione del disegno, l’Albizzati, pur evidenziando la presenza di motivi attribuibili alla genuina tradizione sarda



24. *Tapinu de mortu*.

Si tratta del manufatto pubblicato da Carlo Albizzati a commento di un suo articolo dedicato al *tapinu de mortu*, in *Mediterranea*, a. I, fasc. 9, 1927. Questo esemplare, oggi irrintracciabile, fu acquistato dal mercante antiquario Vincenzo Daneu e da questi venduto ad un acquirente statunitense.



(in particolare la raffigurazione di donne che si tengono per mano, forse nell'atto di eseguire un passo del ballo tondo), riconosceva tuttavia chiari tratti di ascendenza orientale, particolarmente nel riquadro centrale del *tap(p)ínu de mórtu*, «dove gli uncini sembrano interpretati come teste d'aquila»,<sup>127</sup> secondo uno schema decorativo che ha confronti in manufatti del Caucaso e dell'Anatolia. L'autore chiamava poi a confronto le fasce dei tappeti di Isili, ove spesso è composto un motivo in cui losanghe uncinata si alternano con aste ad apici romboidali «che ricordano assai da vicino il *rabesco* dell'arte mussulmana dal sec. XI ai seguenti»<sup>128</sup> e nei quali si scorge con evidenza – sempre secondo l'Albizzati – un adattamento di segni dell'alfabeto cufico, sintassi decorativa importata in Sardegna direttamente dal Maghreb oppure per il tramite della dominazione spagnola, «poiché la *bordura cufica* si vede in tappeti ispano-moreschi del tre e del quattrocento».<sup>129</sup>

Un altro esemplare di *tap(p)ínu de mórtu* è conservato presso il museo Sanna di Sassari:<sup>130</sup> eseguito con il telaio verticale, ha un disegno generale che prevede larghe strisce verticali a zig zag che si alternano nei colori giallo ocra e ruggine, con bordatura nera; sono inoltre presenti nel tessuto delle asolette, come nel modello descritto dall'Albizzati, e, analogia assai più forte, un riquadro centrale con motivi stilizzati che – a un'impressione elementare – ricordano quattro alberelli con al centro una raffigurazione romboidale divisa in quattro campi cromaticamente alternati. Compagnano inoltre, parallelamente ai bordi del tappeto e del suo riquadro centrale, elementi grafici che, secondo P. Loddo, ricorderebbero i caratteri cufici,<sup>131</sup> sicché anche per questo manufatto un inquadramento nell'ambito della tradizionale produzione sarda, e barbaricina in particolare, diviene assai problematico.

Un altro esemplare di *tap(p)ínu de mórtu*, l'ultimo di cui portiamo testimonianza,<sup>132</sup> è conservato presso il museo etnografico di Nuoro:<sup>133</sup> presenta anch'esso la caratteristica, che ormai possiamo definire usuale per questo tipo di manufatto, di un riquadro centrale, raffigurante in questo caso due donne che si danno la mano, forse per riprodurre un particolare della coreografia del ballo tondo (motivo presente anche nel tappeto descritto dall'Albizzati). Esternamente al riquadro ora descritto si definisce uno spazio iconografico di forma rettangolare caratterizzato dalla presenza alternata di strisce color ruggine e giallo ocra bordate di nero che seguono un andamento a V e a zig zag, secondo un modulo che per le forme e ancor più per le scelte cromatiche ricorda quello del *tap(p)ínu de mórtu* del museo Sanna di Sassari. Completano i motivi ornamentali le decorazioni zoomorfe e geometriche che compaiono nei lati lunghi e in quelli corti del drappo. Circa la tecnica di tessitura, si può osservare che essa «è quella tipica del *kilim* anatolico, con piccole asole a bordi combacianti in corrispondenza dei passaggi cromatici dei fili di trama».<sup>134</sup>

Dai dati sopra esposti si ricava chiaramente che il *tap(p)ínu de mórtu* è un manufatto la cui collocazione all'interno delle tipologie tradizionali dell'artigianato sardo è quanto meno problematica: infatti, allato a motivi genuinamente isolani, sui quali già l'Albizzati insisteva, se ne rilevano altri che portano ad ambiti differenti, e proprio sulla scorta di questi ultimi il medesimo studioso avanzava confronti con «tappeti ispano-moreschi del tre e del quattrocento».<sup>135</sup> L'impressione che si forma dall'analisi di queste risultanze di segno opposto induce a ipotizzare che l'oggetto in questione possa avere origine non sarda ma, nel contempo, che sia come incrostato, per un lungo processo di contestualizzazione e di immersione nel nostro patrimonio artistico-culturale, di elementi facilmente identificabili come sardi.

Da un punto di vista linguistico quest'ultimo rilievo può trovare valida conferma, ma occorre prima rimarcare come un equivoco abbia impedito una corretta o comunque fruttuosa impostazione del problema etimologico. Il vocabolo *tap(p)ínu* – che, al di fuori della locuzione formata col determinante *de mórtu*, assume a Mamoiada il significato di «panno di lana grezza con cui si avvolgono le sfoglie di pasta del pane perché lieviti»<sup>136</sup> – era sconosciuto a M.L. Wagner e dunque non compare nel *Dizionario Etimologico Sardo*. Nei lavori che trattano del *tap(p)ínu de mórtu*, scritti tutti da un'angolazione che privilegia lo studio delle tradizioni popolari e dell'artigianato tessile in particolare, è data per scontata l'equivalenza *tap(p)ínu* = «tappeto» che, se da un punto di vista meramente funzionalistico è esatta, tale non è dal punto di vista linguistico. È noto infatti che l'italiano *tappeto* risale al lat. *tapetum*, il quale a sua volta è un adattamento del greco *τάπητος*, -ητος;<sup>137</sup> i termini corrispondenti che si incontrano nelle lingue romanze sono riconducibili, oltretutto alla voce latina indicata, anche a *ταπήτιον*, diminutivo della parola greca citata in precedenza, pronunciato in bizantino *tapi-ti(on)*.<sup>138</sup> Nel sardo il vocabolo correlato, *tappétu*, è un italianismo tardo,<sup>139</sup> stante anche il fatto che il tappeto da pavimento, a differenza di quello destinato a coprire le cassapanche (*koberribánka*), è un oggetto estraneo alla cultura isolana, un genere che «solo di recente, adattando tecniche e moduli decorativi del repertorio tradizionale, vede [vedono nel testo, ove il discorso vale anche per gli arazzi] la sua [loro] comparsa attraverso l'impegno di rifunzionalizzare la produzione dell'artigianato tessile».<sup>140</sup>

A nostro avviso, una connessione del sardo *tap(p)ínu* col lat. *tapetum* o simm. è estremamente improbabile,

25. *Telo per la panificazione*, Mamoiada, metà sec. XX (particolare) 454 x 47 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale, Mamoiada, collezione privata.

26. *Telo per la panificazione*, Mamoiada, inizio sec. XX (particolare) 360 x 42 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale, Mamoiada, collezione privata.





25



26



mentre una soluzione soddisfacente della questione è offerta dall'inquadramento del termine all'interno di una serie lessicale organica: oltre a *tap(p)ínu* che, si è già osservato, ricorre a Mamoiada al di fuori del sintagma *tap(p)ínu de mórtu* col significato di "panno di lana grezza con cui si avvolgono le sfoglie di pasta del pane perché lieviti", è segnalato per Dorgali il verbo *tappire* "infoltire, addensare" e l'aggettivo *tappíu* "folto, denso".<sup>141</sup> Si tratta dunque di una famiglia di vocaboli che ha stretta attinenza con la sfera semantica della tessitura, per la quale si scorge senza difficoltà la derivazione dal cat. *atapeir*, *atapir*, *tapir* che, accanto al significato più generale di "rendere compatto", affianca quello specifico ma assai importante di "ispessire un tessuto, fare in modo che non abbia interstizi".<sup>142</sup> A questo termine si riconduce perfettamente dal punto di vista fonetico e semantico il sardo *tappire* "infoltire, addensare", come pure *tappíu* "folto, denso", formalmente un participio passato con valore aggettivale; quanto a *tap(p)ínu*, che parrebbe una formazione sarda, il vocabolo dovette essere impiegato inizialmente per indicare un tipo di drappo con peculiari caratteristiche di tessitura e formò poi, in unione con il determinante *de mórtu*, una locuzione cristallizzata atta a designare un particolare manufatto che svolse una funzione di una qualche rilevanza negli usi funebri barbaricini. Il significato più appropriato per questo termine ci pare perciò quello di "coperta, drappo", secondo quanto suggerisce M. Pittau e anche per evitare confusione con l'italiano *tappeto* che, come si è già detto, è parola con tutt'altra storia.

A questo punto il quadro delineato inizialmente diventa più completo e, in particolare, si corrobora di un'evidenza linguistica il riferimento che C. Albizzati faceva, sulla base di confronti tipologici, all'artigianato ispanomoresco del Tre e del Quattrocento per spiegare talune caratteristiche tessili e decorative del *tap(p)ínu de mórtu* difficilmente inquadrabili nel repertorio tradizionale sardo. Aggiungiamo soltanto che la sfera semantica alla quale il vocabolo rimanda, ossia quella della tessitura, è perfettamente in accordo con il significato offerto da tutta una serie di voci penetrate in sardo dal catalano e dallo spagnolo che, come già notava M.L. Wagner, e si è mostrato in precedenza con abbondanza d'esempi, «designano panni, stoffe e simili». <sup>143</sup>

Anche in questo caso, dunque, siamo in presenza di una significativa testimonianza dell'incidenza e della profondità con le quali le dominazioni provenienti dalla penisola iberica esercitarono il loro influsso sulla cultura e sulla lingua della Sardegna, giungendo a permeare anche usanze e terminologie delle regioni centrali dell'Isola, notoriamente assai conservative. In questa cornice di ragionamento torna utile ricordare le parole che il Wagner scriveva, in polemica con Giuliano Bonfante, a proposito della presunta antichità della voce sarda *lámina* "lamina": «È una vecchia e, a quanto pare, inestirpabile illusione il credere che, giacché i dialetti dell'In-

terno conservano molti arcaismi, debbano essere esenti da forestierismi. Ora, è un fatto che anche i dialetti centrali e barbaricini abbondano di voci straniere. A ragione il Pittau ... osserva che "è un fatto che il dialetto dei nuoresi veri e propri abbia subito notevoli influssi da parte della lingua nazionale; influssi che si sono riflessi in tutto il dialetto, particolarmente nel lessico e nella sintassi, meno nella fonetica e nella morfologia". E bisognerebbe aggiungere che non si tratta solamente di italianismi, ma anche di numerosi catalanismi e spagnolismi; il che vale anche per gli altri dialetti della regione. D'altronde ciò non può destare meraviglia, visto che proprio i dialetti dell'interno, originariamente rustici, hanno avuto e sentito la necessità di rinnovare e di completare il loro lessico, povero e ristretto alle esigenze della vita rurale». <sup>144</sup>

In conclusione, volendo tracciare una sorta di bilancio provvisorio circa la composizione etimologica del lessico sardo della tessitura (così come inizialmente lo si è definito e successivamente lo si è puntualizzato), osserveremo che – come mostra anche, in modo in certa misura paradigmatico, la discussione linguistica condotta intorno al *tap(p)ínu de mórtu* – l'impressione già in precedenza affiorata risulta rafforzata: man mano che nel ciclo lavorativo delle fibre tessili si procede dalle operazioni iniziali (scardassatura, filatura etc.) e dai relativi strumenti verso la confezione di manufatti complessi, si assottiglia la componente latina di tale lessico e si appalesa, per contro, una rappresentanza cospicua di termini di origine catalana, castigliana e italiana. Tale circostanza, sul piano delle cose, è perfettamente comprensibile, ché è il corrispettivo linguistico dell'apertura della Sardegna alle culture, e dunque anche alla cultura tessile, delle popolazioni dominatrici con le quali venne di volta in volta in contatto e dalle quali assimilò cose e parole.



1. M.L. Wagner, *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua* (d'ora in avanti = VRS), a cura di G. Paulis, Nuoro 1996 (ed. ital. di *Das ländliche Leben Sardiniens im Spiegel der Sprache. Kulturhistorisch-sprachliche Untersuchungen*, Heidelberg 1921), pp. 190-193 ("La coltivazione del lino") e pp. 277-295 ("La filatura e la tessitura").
2. Al proposito, si vedano le considerazioni di G. Carta Mantiglia 1987, p. 21.
3. Circa il *tap(p)īnu de mōrtu*, riprenderemo i contenuti di un nostro contributo apparso alcuni anni fa: G. Lupinu 1995. Avvertiamo ora che per la trascrizione del sardo – laddove non si segua l'opera di volta in volta citata – impieghiamo sostanzialmente il sistema adottato in M.L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo* (= DES), Heidelberg 1960-64, scostandocene soltanto per la notazione non distintiva di *i* semivocale e l'impiego di *j* per *i* semiconsonante. Le basi etimologiche latine sono citate secondo l'uso di W. Meyer Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch* (= REW), Heidelberg 1935<sup>3</sup>.
4. Cfr. VRS, p. 277, DES, vol. I, p. 303, s.v. *karminare*, e REW 1698.
5. Cfr. DES, vol. I, p. 301, s.v. *kārdū*, e C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, vol. I, Firenze 1968, p. 760, s.v. *cardare*. Come è noto, il *cardo dei lanaioli* o *degli scardassatori* era coltivato «per i suoi capolini, dall'involucro irto di punte, che seccati servono per cardare la lana» (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. II, Torino 1962, p. 756, s.v. *cardo*).
6. Cfr. VRS, pp. 192 e 277, DES, vol. II, p. 255, s.v. *pèttene* (ove si osserva anche che le forme campidanesi con *o* sono state influenzate dal cat. *pentonar*, se non addirittura derivate da esso), e REW 6329.
7. Cfr. L. Farina, *Bocabolariu Sardu Nugoresu-Italianu, Italiano-Sardo Nuorese*, a cura di A. Farina, s.l. 2002, p. 181, s.v. *isperpeddare*. M. Pittau, *Dizionario della lingua sarda. Fraseologico ed etimologico* (= DiLS), vol. I (*Sardo-Italiano*), Cagliari 2000, p. 535, s.v. *isperpeddare*, propone di scorgere nel verbo in questione un iterativo di *isperthare* "pettinare".
8. Cfr. VRS, p. 277, DES, vol. I, p. 521, s.v. *filare*, e REW 3293.
9. Cfr. VRS, pp. 277-278, DES, vol. I, p. 409, s.v. *kronūka*, e REW 2061.
10. Cfr. VRS, p. 278, e DES, vol. II, p. 364, s.v. *rūkkā*: da notare come questo italianismo si è esteso sino a Posada, Nule, Bono, Orune. Sulla distribuzione geografica delle denominazioni per indicare la rocca, si veda anche M.L. Wagner, "La stratificazione del lessico sardo", in *Revue de Linguistique romane*, 4 (1928), pp. 1-61, a p. 52 e carta 22.
11. Cfr. VRS, p. 278, e DES, vol. I, p. 410, s.v. *kronūka*.
12. Cfr. VRS, p. 278, e DES, vol. II, p. 318, s.v. *pubāda*.
13. Cfr. VRS, p. 278, e DES, vol. II, p. 270, s.v. *pinnūčču*.
14. Cfr. VRS, p. 278, DES, vol. I, p. 563, s.v. *fūšu*, e REW 3620.
15. Cfr. VRS, p. 279, e DES, vol. I, p. 416, s.v. *kūkkuru* (in quest'ultima opera la nostra voce è definita, in modo non del tutto perspicuo, "cocca del fuso, fusaiolo").
16. Cfr. VRS, p. 279, DES, vol. II, p. 144, s.v. *mūskula*, e REW 5766.
17. Cfr. VRS, p. 279, e DES, vol. II, p. 366, s.v. *ruēddula*.
18. Cfr. VRS, p. 281, DES, vol. I, p. 83, s.v. *āmu*, e REW 4025.
19. Cfr. VRS, p. 280, e DES, vol. I, p. 568, s.v. *gānču*.
20. Cfr. VRS, p. 280, e DES, vol. II, p. 285, s.v. *pīθθu*. Circa il possibile impiego di *mūskula* anche nel significato di "gancio del fuso", si veda VRS, p. 280 e nota 426. Segnaliamo qui che il termine (come pure il suo diminutivo *muskulēdda*) è impiegato anche per indicare la scanalatura che corre intorno al capo del fuso.
21. Cfr. VRS, p. 278, DES, vol. I, p. 562, s.v. *fūste*, e REW 3618; DES, vol. II, p. 250, s.v. *pértiga*, e REW 6432.
22. Cfr. VRS, p. 279, DES, vol. II, p. 573, s.v. *vertikēddu* (per Paulilatino è segnalata la forma *furrjēddu*, con influsso di *furrjare* "girare"), e REW 9253.
23. Cfr. VRS, p. 279, e DES, vol. II, p. 144, s.v. *mūskula*.
24. Cfr. VRS, p. 279, DES, vol. II, p. 35, s.v. *lōduru*, e REW 7397.
25. Cfr. VRS, p. 279, e DES, vol. II, p. 252, s.v. *pešare*.
26. Cfr. VRS, p. 279, e DES, vol. I, p. 581, s.v. *gīrare*.
27. Cfr. VRS, p. 280, e DES, vol. II, p. 366, s.v. *ruēddula*. Rileviamo qui che la voce camp. (Barbagia) *badḍadḍōri*, presentata in VRS, p. 280 col significato di "fusaiolo", nel DES, vol. I, p. 170, s.v. *ballare* è data invece (nella forma *su adḍadḍōre*) nell'accezione di "cocca del fuso".
28. Cfr. VRS, p. 281.
29. Per le quali rimandiamo a VRS, pp. 281-284.
30. VRS, p. 285.
31. Cfr. VRS, p. 284, DES, vol. II, p. 51, s.v. *madāssa*, e REW 5403.
32. Cfr. VRS, p. 285, e DES, vol. I, p. 158, s.v. *attsōla*. Nel DES si osserva che «il vocabolo si usa ancora a Tresnuraghes e a Norbello, dove vive anche *madāssa*, e si dice per una matassa più piccola della *madāssa*; nella valle del Tirso *attsōla* è una matassa di lino e *madāssa* una di lana».
33. Cfr. DES, vol. II, p. 95, s.v. *mattsēta*.
34. Cfr. VRS, pp. 284-285, e DES, vol. I, p. 173, s.v. *bangādzu*. Sembra che la parola designasse in origine il nodo delle matasse (accezione nella quale è attestata in alcune località), quindi il filo da cui si forma la matassa e infine la matassa stessa, spesso quella di lino. Il camp. *angāža* indica un "fascio di un certo numero di fili dell'ordito". Segnaliamo qui, poi, che il vocabolo *ferrāta*, dato in un primo momento dal Wagner per "matassa di lana" (VRS, p. 284), è successivamente segnalato nel senso di "matassa di lino" (DES, vol. I, p. 512; è un derivato di *fērru*, «perché le matasse si avvolgono intorno alle verghette di ferro dell'aspo»). Sulla distribuzione geografica delle varie denominazioni per la matassa, si veda anche M.L. Wagner, "La stratificazione del lessico sardo" cit., pp. 51-52 e carta 21.
35. Cfr. VRS, p. 285, e DES, vol. I, p. 136, s.v. *āspu*. Similmente, per "aspare" (mettere il filo in matasse) si ha log. *naspāre*, *innaspāre*, dall'ital. (*an*)*naspāre*, camp. *innaspjaj*, *annaspjaj*, dal cat. *aspjar*.
36. Cfr. DES, vol. II, p. 429, s.v. *sōrvere*: qui il vocabolo è dato nel senso di "aspo", mentre in VRS, p. 286 in quello di "arcolaio". Aggiungiamo qui che M. Puddu, *Ditzionāriu de sa limba e de sa cultura sarda* (= *DitzIcs*), Cagliari



- 2000, p. 836, registra (senza indicarne la provenienza) la voce *impilóriu* col significato di “cannedhu de linna cun àteros duos prus fines intrados a rughe ma fadhidos s’unu cun s’àteru, azummai in punta unu a un’ala e unu a s’àtera, pro fagher sas atzolas”.
37. Cfr. VRS, p. 284, DES, vol. I, p. 593, s.v. *grómuru*, e REW 3800.
38. Cfr. DES, vol. I, p. 593, s.v. *grómuru*, e vol. II, p. 368, s.v. *rumbulare*.
39. Cfr. DES, vol. II, p. 361, s.v. *rođulare*.
40. Cfr. DES, vol. I, p. 608, s.v. *gómu*. Circa la distribuzione geografica dei nomi per il gomito, si veda M.L. Wagner, “La stratificazione del lessico sardo” cit., p. 53 e carta 24.
41. Cfr. VRS, p. 285, e DES, vol. I, p. 339, s.v. *kíndalu* (ove si ricordano anche i derivati *kinđulare*, *gíndulare* “agguindolare, mettere la matassa sul guindolo”; *gíndulare su víšu* significa “far prillare il fuso”). Rammentiamo qui, a titolo di semplice curiosità, che l’ital. *abbindolare* nel senso di “raggirare, imbrogliare” è la medesima cosa di *abbindolare* “mettere la matassa sul bindolo per fare il gomito”, allo stesso modo che *bindolo* vale anche “raggiro”, “uomo abile nei raggiri”.
42. Cfr. DES, vol. I, p. 108, s.v. *arkolárju*.
43. Cfr. DES, vol. II, p. 430, s.v. *sòvere: šollidrá(m)a* è dato nel significato di “aspo, arcolaio”.
44. Cfr. VRS, p. 287, DES, vol. II, p. 478, s.v. *tèssere*, e REW 8693.
45. Cfr. VRS, p. 287, DES, vol. II, p. 472, s.v. *telárju*, e REW 8620.
46. Cfr. VRS, p. 287, e DES, vol. II, p. 191, s.v. *ordire*.
47. Cfr. VRS, p. 287. Nel DES, vol. I, p. 685, s.v. *istàmene*, si offre della voce, in modo un po’ ambiguo, solamente il significato di “stame, parte più fina del lino”. Si veda però P. Casu, *Vocabolario sardo logudorese-italiano*, a cura di G. Paulis, Nuoro 2002, p. 824, s.v. *istàmine*. Cfr. anche REW 8220.
48. Cfr. VRS, p. 287, DES, vol. II, p. 505, s.v. *tràma*, e REW 8847.
49. VRS, p. 287 ss.
50. Vale la pena di rimarcare che, specialmente nella sezione che segue, non abbiamo inteso occuparci in maniera esclusiva, e neppure prevalente, di denominazioni che facciano riferimento a prodotti tipici dell’artigianato sardo, quanto piuttosto, più ampiamente, riferire di quelle etichette linguistiche che, prese in prestito da varie lingue (ma essenzialmente dal catalano, dallo spagnolo o dall’italiano), nel corso del tempo hanno dato risposta a sollecitazioni provenienti da oggetti culturali coi quali la società sarda è entrata in contatto.
51. Cfr. VRS, pp. 292-293, e DES, vol. I, p. 68, s.v. *albàke*.
52. Cfr. VRS, pp. 293-294, DES, vol. I, p. 532, s.v. *forèši*, e REW 3434.
53. Cfr. DES, vol. II, p. 21, s.v. *lenθu*, e REW 5072.
54. Cfr. DES, vol. II, p. 333, s.v. *rágana*, e REW 6983.
55. Cfr. VRS, p. 309 e nota 476, DES, vol. II, p. 376, s.v. *sagu*, e REW 7515.
56. Cfr. DES, vol. I, p. 72, s.v. *allámu*. Si veda anche *DitzLcs*, p. 111, s.v. *allāmu* («zenia de robba de seda o de lana»).
57. Cfr. DES, vol. I, p. 83, s.v. *ampúa*, ove si aggiunge anche che la voce, frequente nei *muttos* e presente in espressioni tipo *laras de amp(r)ua* “labbra coralline” (cfr. P. Casu, *Vocabolario sardo logudorese-italiano* cit., p. 137, s.v. *amprúa* e s.v. *ampúa*), dovrebbe indicare un tessuto di colore rossiccio. Nel *DiLS*, vol. I, p. 393 è segnalata per Cagliari la voce *filampúa* “tela di scadente qualità”, che rappresenta la continuazione più diretta del cat. *filampua*.
58. Cfr. DES, vol. I, p. 85, s.v. *ankína*. In campidanese si ha anche la forma *lankè*, probabilmente dal cat. *alanquins*.
59. Cfr. DES, vol. I, p. 114, s.v. *armuè*. La definizione del Wagner appare in realtà imprecisa (e non è certamente l’unica a destare questa impressione), giacché V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu*, a cura di M. Lórinzi, vol. I, Nuoro 2002, p. 210, s.v. *armuè*, riferisce la spiegazione “moerro marezzato” all’espressione *armuè undau*.
60. Cfr. DES, vol. I, p. 181, s.v. *barragánu*.
61. Cfr. DES, vol. I, p. 184, s.v. *basínu*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 274, s.v. *basína*.
62. Cfr. DES, vol. I, p. 190, s.v. *beatí’a*.
63. Cfr. *DiLS*, vol. I, p. 220, s.v. *brocca(du)*.
64. Cfr. DES, vol. I, p. 227, s.v. *brokkađil’u*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 311, s.v. *broccadeddu*.
65. Cfr. DES, vol. I, p. 230, s.v. *brunèlla*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 312, s.v. *brunella* («spezia de drappu de lana cun sa lustra, raso di lana»).
66. Cfr. DES, vol. I, p. 259, s.v. *kadíssu*.
67. Cfr. DES, vol. I, p. 266, s.v. *kalamándra*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 329, s.v. *calamandra* («spezia de drappu de lana lustrau de una parti comente su rasu, durante»).
68. Cfr. DES, vol. I, p. 266, s.v. *kalanká*, V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 329, s.v. *calancà* («tela pintada»), e P. Casu, *Vocabolario sardo logudorese-italiano* cit., p. 296, s.v. *calancà* («percallo»).
69. Cfr. DES, vol. I, p. 270, s.v. *kalmúk*.
70. Cfr. DES, vol. I, p. 273, s.v. *kambrík*, ove si segnala che per indicare il medesimo tessuto sono pure in uso forme del tipo log. *kambrí* (dall’ital. *cambrì*), log. e camp. *kambrái* (dallo sp. *cambray*), log. e camp. *kambré* (da confrontarsi col genovese *cambrê*), camp. *kambresína* (dal cat. *cambresina*).
71. Cfr. DES, vol. I, p. 279, s.v. *kanáčču*.
72. Cfr. DES, vol. I, p. 280, s.v. *kanaváčču*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-*
- italianu* cit., vol. I, p. 339, s.v. *canavàcciu* («tela grossa»).
73. V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 340, s.v. *cànfuru*. Circa l’etimo, M.L. Wagner osserva che il termine deriva «prob. da *canfora*, che è una sostanza trasparente», senza riuscire peraltro del tutto persuasivo (DES, vol. I, p. 283, s.v. *kánfuru*).
74. Cfr. DES, vol. I, p. 318, s.v. *katalúf(f)a*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. I, p. 367, s.v. *catalúfa* («damasco di cotone, e seta»).
75. Cfr. DES, vol. I, p. 403, s.v. *kréspu*.
76. Cfr. DES, vol. I, p. 441, s.v. *čafarkáni*: circa la provenienza della voce, occorre precisare che, oltreché individuare il suo etimo remoto, resterebbe da stabilire attraverso quale lingua essa sia penetrata nel sardo, e a questo proposito la composizione etimologica del settore lessicale sul quale stiamo appuntando la nostra attenzione sembra indirizzare, in modo privilegiato, verso l’ambito iberico o italiano.
77. Cfr. DES, vol. I, p. 442, s.v. *čambellóttu*, e vol. II, p. 454, s.v. *šambelóttu* (la medesima voce è lemmatizzata due volte).
78. Cfr. DES, vol. I, p. 456, s.v. *dammásku*.
79. Cfr. V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. II, p. 105, s.v. *ferrandína*, e DES, vol. I, p. 512, s.v. *ferrandína*.
80. Cfr. DES, vol. I, p. 528, s.v. *flanèlla*.
81. Cfr. DES, vol. I, p. 562, s.v. *fustánju*: qui è registrata anche la forma log. e camp. *frustánu*, che deriva dal toscano *frustano*.
82. Cfr. DES, vol. I, p. 568, s.v. *gammúrra* (la voce è segnalata come antiquata).
83. Cfr. DES, vol. I, p. 592, s.v. *grisètte*.
84. Cfr. DES, vol. I, p. 653, s.v. *iskarlátta*.
85. Cfr. DES, vol. I, p. 662, s.v. *iskóttu*.
86. Cfr. DES, vol. I, p. 680, s.v. *ispolínu*.
87. Cfr. DES, vol. I, p. 702, s.v. *istuppí’a*.
88. Cfr. DES, vol. II, p. 30, s.v. *linòn*.
89. Cfr. V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. II, p. 272, s.v. *lucchesínu*, e DES, vol. II, p. 40, s.v. *lukkesínu*.
90. Cfr. DES, vol. II, p. 176, s.v. *nundènte*.
91. Cfr. DES, vol. II, p. 210, s.v. *pamparí’a*.
92. Cfr. DES, vol. II, p. 213, s.v. *pánna*.
93. Cfr. DES, vol. II, p. 242, s.v. *pèlfa*.
94. Cfr. DES, vol. II, p. 248, s.v. *perpiñánu*.
95. Cfr. DES, vol. II, p. 261, s.v. *pikkè*.
96. Cfr. DES, vol. II, p. 262, s.v. *pikkòtti*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. III, p. 56, s.v. *piccotti* («su de seda, buratto di seta, pitigrè ... Su de lana, buratto di Majorca ... Su de seda fattu a granus, zigrino»).
97. Cfr. V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. III, p. 407 (“Appendice”), s.v. *piccinnànu*, e DES, vol. II, p. 263, s.v. *picčinnáu*.



98. Cfr. DES, vol. II, p. 278, s.v. *pisentinu*.
99. Cfr. DES, vol. II, p. 339, s.v. *rášu* (sic, ma pensiamo si tratti di errore per *ráša*), e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. III, p. 116, s.v. *ràscia* («spezia de pannu de lana, *rascia*, *perpignano fino*»).
100. Cfr. DES, vol. II, p. 339, s.v. *ratína*.
101. Cfr. DES, vol. II, p. 358, s.v. *revéssu*.
102. Cfr. DES, vol. II, p. 364, s.v. *ruán*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. III, p. 153, s.v. *ruan* («spezia de tela, *tela rensa*, o *tela di rensa*»).
103. Cfr. DES, vol. II, p. 403, s.v. *sempitèrna*.
104. Cfr. DES, vol. II, p. 413, s.v. *settè*.
105. Cfr. DES, vol. II, p. 433, s.v. *stamèña*.
106. Cfr. DES, vol. II, p. 457, s.v. *tabbíu*.
107. Cfr. DES, vol. II, p. 460, s.v. *taffettánu*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. III, p. 304, s.v. *taffettánu* («tela leggerissima de seda, *taffettà*. Taffettanu undau, *tabì*, *taffettà ondato*, *marezzato*»).
108. Cfr. DES, vol. II, p. 478, s.v. *tersjupélu*.
109. Cfr. DES, vol. II, p. 520, s.v. *tríppa*<sup>2</sup>.
110. Cfr. V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. III, p. 352, s.v. *truxù*, e DES, vol. II, p. 526, s.v. *truǵǵù*.
111. Cfr. DES, vol. II, p. 532, s.v. *tíllu*.
112. Cfr. DES, vol. II, p. 569, s.v. *vellúdu*.
113. Cfr. DES, vol. I, p. 79, s.v. *amis*.
114. Tralasciamo alcune denominazioni abbastanza generiche o scarsamente specifiche, tipo log. *abbrígu* «coperta, manto», oltreché «ridosso, riparo, ricovero», derivato da *abbrigare* «stare a ridosso, ripararsi (dal vento o dalla pioggia)» (cfr. DES, vol. I, p. 42, s.v. *abbrigare*); log. sett. *(af)fiándzu* «coperta da letto», oltreché «vesti che proteggono; difesa, protezione», da *affiandzare* «coprire, proteggere» (cfr. DES, vol. I, p. 57, s.v. *affiandzare*); centr. *kukkuttsúra*, log. *kuguttsúra* «coperta da letto», da *kukkuttsare* e simm. «coprire» (cfr. DES, vol. I, p. 420, s.v. *kuk(k)úθθu*); log. *kugúdzu* «coperta», da *kugudzare* «coprire» (cfr. DES, vol. I, p. 422, s.v. *kugudzòne*). Si veda anche *supra*, in corrispondenza della nota 55.
115. Cfr. DES, vol. I, p. 243, s.v. *búrra*: «L'applicazione della voce alle coperte rustiche si spiega col fatto che esse sono tessute con la cimatura della lana». Si veda anche REW 1411.
116. Cfr. DES, vol. I, p. 268, s.v. *kaldáda*.
117. Cfr. DES, vol. I, p. 377, s.v. *kopèrrere*: al fianco di queste voci è registrato in logudorese anche l'impiego dell'italianismo *kopèrta*.
118. Cfr. DES, vol. I, p. 380, s.v. *kòrča*. Nel logudorese sett. sono segnalate varianti con *-e* finale, tipo *kòlče*, *kòčče*, evidentemente per influo dell'ital. *coltre*.
119. Cfr. DES, vol. I, p. 423, s.v. *kulkitra*, e REW 2372.
120. Cfr. DES, vol. I, p. 449, s.v. *čilòni*.
121. Cfr. DES, vol. I, p. 542, s.v. *frassáda*.
122. Cfr. DES, vol. II, p. 68, s.v. *mánta*.
123. Cfr. DES, vol. II, p. 567, s.v. *vánuwa*, e V.R. Porru, *Nou Dizionariu universali sardu-italianu* cit., vol. II, p. 99, s.v. *fànuwa* («cober-ta leggera de lettu»).
124. C. Albizzati 1927. Alla conoscenza di questo manufatto non poco ha contribuito S. Cambosu 2004, pp. 188-190.
125. C. Albizzati 1927, p. 16.
126. C. Albizzati 1927, p. 14.
127. C. Albizzati 1927, pp. 14-15.
128. C. Albizzati 1927, p. 15.
129. C. Albizzati 1927, p. 15.
130. Si veda la presentazione che di questo manufatto è offerta nel volume di P. Loddo 1987, *Arte tessile*, pp. 50-51, da cui ricaviamo l'essenziale delle informazioni qui fornite e al quale rimandiamo per una descrizione più puntuale del tappeto, corredata anche di una riproduzione fotografica.
131. P. Loddo 1987, *Arte tessile*, p. 50.
132. L'Albizzati, indicando quale possessore del *tap(p)ínu de mórtu* da lui studiato «un grande antiquario di Palermo» (il cui nome, Vincenzo Daneu, si desume dall'articolo di A. Taramelli 1927), riferiva che questi «non è riuscito ad averne più di una decina del medesimo tipo: gli altri sono assai meno belli» (C. Albizzati 1927, p. 15): è dunque difficile sapere dove essi si trovino oggi. Un esemplare, inoltre, dovrebbe essere in possesso del museo di Boston (C. Albizzati 1927, p. 16).
133. Cfr. G. Carta Mantiglia 1987, pp. 30-31, figg. 15-17.
134. G. Carta Mantiglia 1987, didascalia alla fig. 16.
135. C. Albizzati 1927, p. 15.
136. Cfr. *DiLS*, vol. I, p. 902, s.v. *tappinu*<sup>2</sup>.
137. Cfr. A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1985<sup>4</sup>, p. 676, s.v. *tapete*.
138. Cfr. REW 8563, e W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, vol. 13/1, Basel 1966, p. 97, s.v. *tapetion*.
139. Cfr. DES, vol. II, p. 466, s.v. *tappíssu*. Quanto alla forma camp. *tappíssu* «tappeto, parato di chiesa e di casa», si tratta dell'adattamento dello sp. *tapiz* o del cat. *tapís*.
140. M. Mura 1986, p. 194.
141. Cfr. *DiLS*, vol. I, p. 902, s.v. *tappinu*<sup>2</sup>, *tappire* e *tappíu*. In quest'opera il *tap(p)ínu de mórtu* è definito «coperta mortuaria» e l'espressione è segnalata in uso per Mamoiada, Orgosolo e Sedilo.
142. Cfr. J. Coromines, *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*, vol. VIII, Barcelona 1988, p. 291, s.v. *tapàs/tap (ata-peir)*.
143. Cfr. M.L. Wagner 1997, pp. 205-207.
144. Cfr. DES, vol. II, p. 7, s.v. *lámina*.







# Tessitura come linguaggio: decorazione e simboli

Doretta Davanzo Poli

Come per ogni altra realtà geografica, le vicende culturali e gli apparati iconografici della Sardegna dipendono dagli eventi storici, politici ed economici che si sono susseguiti nel corso dei secoli: dalle condizioni ambientali, dalle dominazioni, dai traffici, dai rapporti con altri Paesi.

Per quanto riguarda la tessitura, agli elementi decorativi e cromatici autoctoni se ne sono sovrapposti altri importati, modificati in modo da inserirsi «sul preesistente senza eccessivi contrasti e senza interrompere quella particolare impronta che dà connotazione *sarda* all'artigianato isolano». <sup>1</sup> Nel presente breve contributo si cercherà di individuare le tipologie più diffuse, di riconoscerne la provenienza d'origine oppure le analogie con altre importanti manifatture mediterranee, evidenziandone, quando possibile, le valenze simboliche. Come scrive Gerolama Carta Mantiglia, si possono individuare varie categorie decorative, così raggruppabili: motivi geometrici, naturalistici (fito-zoomorfi), antropomorfi, religiosi, araldici ecc.

I primi sono i più antichi e i più semplici: «Presenti in tutte le culture e in tutti i periodi della storia umana», creazione spontanea delle popolazioni più disparate e lontane geograficamente e cronologicamente, sono decoro sintetico e astratto, ma «carico di significati emotivi

e religiosi che vanno dagli archetipi junghiani ai poteri divini sciamanici e cabalistici», <sup>2</sup> con funzioni anche scaramantiche e talismaniche. Possono essere ulteriormente suddivisi in: rettilinei, comprendenti i motivi continui a banda, a zig-zag, a spina, oppure isolati come il quadrato, il triangolo, la losanga, la croce, o alternati come la scacchiera; e curvilinei, quali l'ondulato, la serpentina, il cerchio, il polilobato ecc.

Rosalia Bonito Fanelli <sup>3</sup> aggiunge che la decorazione geometrica «dipende da due tipi di simmetria»: quella di collocamento nello spazio bidimensionale della superficie tessile (a ripetizione, per traslazione, a riflesso speculare) e quella degli accordi o contrasti cromatici (di cui l'esempio più semplice è la bicromia «positivo-negativo»).

La proibizione di rappresentare la figura umana, per motivazioni religiose, ha indotto, com'è noto, alcune civiltà, per esempio l'Islam, a sviluppare un'arte astratta: gli arabeschi sono l'armonioso risultato della sovrapposizione e dell'alternanza di linee curve e rette, in un gioco geometrico rigidamente regolamentato.

Secondo Gustav Jung, tutti i suddetti elementi possono comunicare un messaggio simbolico: il quadrato e il cerchio irradiano armonia nel ricordo di una psiche collettiva; l'ondulato rappresenta il mare, il dentellato le montagne, la losanga la persona, l'ombelico, l'occhio ecc.

Nelle coperte (*fressadas* o *burras*) di lana, tessute a Orune e Bitti, nel Nuorese, nelle bande policrome orizzontali si ritrovano gli elementi sopra descritti, detti localmente *sas denteddas* (i dentelli), *sos papassinos* (i papassini, ovvero dolci tradizionali a forma di rombo), *sa trina* (il pizzo), *sos biscotteddos* (i biscottini) ecc. Strisce variamente riempite, a scacchetti, diamantine, occhietti, onde, alternano i colori nei tappeti di Tonara, nella zona montuosa del Nuorese, mentre a Nule, nel Goceano, si preferiscono losanghe, croci, stelline, zig-zag. Molto più complessa la decorazione dei manufatti di Orgosolo, Oliena e Mamoiada, sia delle grandi coperte (*fressadas*), ma soprattutto di un particolare drappo, forse funebre, il *tapinu de mortu*, realizzato con la tecnica dei *kilim* anatolici, con motivi geometrici astratti alternati ad altri zoomorfi (cervi bicefali), fitomorfi (rosette) e antropomorfi (coppia di figure femminili), resi in maniera fortemente stilizzata. <sup>4</sup>

27. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX (particolare) 227 x 69 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale, Sassari, collezione privata. Questo manufatto mostra un vasto repertorio di motivi decorativi, rappresentando quasi un compendio dell'universo simbolico delle tessiture isolate.

28. *Coperta*, Sarule, inizio sec. XIX (particolare della fig. 187). Le tessiture del centro Sardegna, e della Barbagia in particolare, si distinguono per essere lavorate al telaio verticale e per la decorazione geometrica, per lo più aniconica.

29. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, inizio sec. XIX (particolare della fig. 216).

30. *Coperta*, Bitti, sec. XIX (particolare della fig. 183).

31. *Coperta*, Sarule, inizio sec. XIX (particolare della fig. 187). Il decoro sintetico e astratto, con funzioni anche scaramantiche e talismaniche, è senza dubbio il più arcaico e diffuso in tutte le culture. Abbiamo in questi manufatti una larga casistica di motivi geometrici a banda continua, a zig-zag, a spina.





28



29



30

31









32. *Bisaccia*, area del Nuorese, inizio sec. XX (particolare) 136 x 53 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

33. *Bisaccia*, area del Nuorese, inizio sec. XX (particolare) 139 x 59,5 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata. Il decoro di questa bisaccia di uso quotidiano è dato dall'alternanza dei motivi geometrici, che formano una scacchiera.

32









34



35





36



37

34. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, inizio sec. XIX (particolare della fig. 213).  
La palmetta, in questo caso sovrastata da una croce, ha un'iconografia molto antica, risale infatti a manifatture siriane, persiane, sassanidi, bizantine e lucchesi, dei secoli VIII-XIII.

35. *Coperta*, Logudoro, inizio sec. XX (particolare)  
228 x 213 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

36. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
230 x 92 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in cotone, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

37. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
194 x 69 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.  
Il cosiddetto "albero della vita", presente nelle tessiture dell'intera Sardegna, sta a significare il carattere ciclico dell'esistenza umana e dell'evoluzione cosmica, in perpetua rigenerazione; esso mette in comunicazione i tre livelli fondamentali planetari (il sotterraneo, con le radici; il superficiale con il tronco; l'etereo con i rami), riunendo i tre elementi basilari (l'acqua, la terra e l'aria).



Nella tecnica, nei materiali, nell'ornato e nella cromia l'esemplare in questione rammenta le tessiture peruviane, precolombiane, apparentemente semplici, ma pregne invece di significati e di forza mediatica.

Veniamo ora a considerare i "patterns naturalistici" più diffusi nei tessuti e nei ricami della Sardegna, ancora presenti nei manufatti otto-novecenteschi e tramandati fino ai nostri giorni. Con il termine "naturalistici" si suole comprendere rappresentazioni vegetali, floreali, e animali. Le specialità botaniche preferite derivano perlopiù dalla tradizione iconografica tessile italiana cinquecentesca e barocca, ma non mancano anche varietà di origine più antica: la palma, per esempio, solitamente alternata ad animali affrontati o addorsati, risale alle manifatture siriane, persiane, sassanidi, bizantine e lucchesi, dei secoli VIII-XIII. Mettendo in comunicazione i tre livelli fondamentali planetari (il sotterraneo con le radici; il superficiale con il tronco; l'etereo con i rami), riunendo i tre elementi basilari (l'acqua, la terra e l'aria), il cosiddetto "albero della vita" sta a significare il carat-

tere ciclico dell'esistenza umana e dell'evoluzione cosmica, in perpetua rigenerazione.

Eccolo presente nella tessitura di tutta l'Isola: in quella liscia del centro Sardegna; nelle grandi coperte *a pibiones* o *ranu* diffuse in tutta l'Isola; nel tipo *a punto* degli arazzi di Isili, Morgongiori e Mogoro; in quelle *a un'indente* di Samugheo.

Arcaiche sono anche le raffigurazioni, di origine orientale, della peonia (simbolo di ricchezza e di onore in Cina) e del fior di loto, che, nascendo incontaminato su acque stagnanti e putride, è emblema di purezza, rettitudine, saggezza, liberalità spirituale. Si riconoscono, in strutture compositive di tipo persiano, per esempio negli arazzi policromi di tutta l'area dell'Oristanese.

Nel Rinascimento il fiore e il frutto di melograno (*punicum granatum*), originario dell'Africa settentrionale e dell'Asia occidentale, auspicio di immortalità, fecondità, fertilità, ricchezza (con poteri magici nella mitologia pagana greca e romana), si propaga in tutta l'area mediterranea, nei sontuosi velluti altobassi e cesellati di Venezia







39

e Firenze, diventando poco a poco elemento privilegiato sui ricami di fidanzamento e nozze. È rintracciabile nelle coperte di lino del Logudorese e di Nule.

La Sardegna sembra preferire i tralci di vite con grappoli d'uva, che, oltre a sottintendere all'eucarestia, in ambito profano è benaugurante di fertilità e di abbondanza, così come la spiga.

Grande successo ha pure il fiore di cardo: di carattere spontaneo, erba comune, rintracciabile ovunque, viene anche coltivata, essendo i suoi fiori, o capolini, adatti a garzare la lana. Aspetto spinoso e durata illimitata (una volta essiccato) ne fanno emblema di austerità e di longevità. Lo si rinviene, in contesti stilistici barocchi, nei copricassa o nelle bisacce campidanesi, datati alla fine del secolo XIX.

Invece l'acanto, caratteristico della terra non coltivata, può assurgere a metafora di verginità.

38. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
224 x 61,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

39. *Copricassa*, San Sperate, inizio sec. XX (particolare)  
226 x 76,5 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lanetta, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco. La decorazione con i tralci di vite con grappoli d'uva (*sa mustra de sa ide o de s'axina*) è diffusissima in tutta l'Isola dove, oltre a sottintendere all'Eucarestia, in ambito profano è benaugurante di fertilità e di abbondanza, così come la spiga.

Di grande prestigio araldico è anche il ramo di quercia, che significa immortalità e durezza, e, se arricchito di ghiande, allude alla virilità (i manufatti di Mogoro o Morgongiori e quelli di area campidanesa sono evidentemente ispirati ai modellari cinquecenteschi).<sup>5</sup>

La rosa, fiore amato dagli Ottomani, in ambito cristiano rappresenta la trasfigurazione delle gocce del sangue del Cristo. La mistica medievale, collegando la rosa selvatica, pentalobata, alle cinque piaghe del Crocifisso, aggiunge al significato simbolico del martirio quello della rinascita. Metafora della femminilità, più o meno stilizzata, invade i tessuti italiani dei secoli XVII-XVIII. Resa in modo sempre più realistico, nei ricami ottocenteschi si arricchisce di spine e di boccioli. È la preferita, ricamata a punto pittura, nei costumi femminili festivi, negli scialli e nei grembiuli di Oliena e Nuoro, o nei *corittos* di Torralba, Cossoine e Sassari, ma persiste altresì nei copricassa e nelle bisacce del Campidano, e nei manufatti, anche attuali, di Samugheo.

Molto rappresentato è il garofano: coltivato dai Mussulmani d'Africa per fare un liquore, giunge in Francia da Tunisi nel 1270, al seguito dei soldati di Luigi IX. Considerato terapeutico, era un efficace antipiretico. Spesso raffigurato di profilo oppure dall'alto, con i petali a lama frangiata, compare con frequenza nelle stoffe turche e persiane dei secoli XVI e XVII, nonché nei coevi velluti a giardino genovesi. Fuoriesce solitamente da vaso ansato



assieme a tulipani, nei copricassa antichi e nelle bisacce festive del Campidano e dell'Oristanese, nonché negli arazzi policromi contemporanei di Morgongiori, Sarda-ra, Mogoro. Emblema dell'Impero turco, il tulipano fu importato da Costantinopoli a Vienna, tra il 1558 e il 1559, da Ogier Ghislain de Busbeq, ambasciatore dell'imperatore Ferdinando I presso il sultano. Il botanico Charles de l'Ecluse (1526-1609), noto come Clusius, nel 1593 ne porta qualche bulbo a Leyda, dando inizio in modo fortuito alla vastissima coltivazione, che prosegue ancor oggi. Dall'Olanda la "tulipanomania" contagierà l'Europa, invadendo stoffe (sia tessute che ricamate) e merletti. Simbolo dell'amore perfetto in Persia, per i cattolici del secolo XVII allude alla "Grazia santificante" per la sua facilità ad appassire in assenza di luce solare (così come inaridisce l'animo umano senza la Grazia).<sup>6</sup>

Prima di passare, ora, a considerare gli elementi decorativi zoomorfi, sembra opportuno ricordare che Alfredo Melani, studioso delle arti applicate e degli stili artistici, in proposito scrisse che più l'Oriente «è alto nella storia, più abbonda di animali» e che «conseguentemente, ogni volta che l'Occidente avvicina l'Oriente, gli animali rinnovano le scorriere». <sup>7</sup> Evidentemente la Sardegna ha incontrato spesso l'Oriente, perché le sue stoffe sono piene di animali. Il più presente è un rapace: l'aquila, che ritroviamo negli *sciamiti* spagnoli e nei *diaspri* lucchesi, almeno a partire dal secolo XIII, da solo o in coppia, entro ruote disposte su file parallele. L'aquila, capace di innalzarsi al di sopra delle nuvole e di fissare il sole, è universalmente riconosciuta come simbolo di divinità e di luce, di ascesa spirituale e sociale e quindi ambita negli stemmi araldici.

La tradizione biblica spesso conferisce agli angeli la forma di aquila, che è comunque attributo di San Giovanni evangelista. L'aquila bicipite significa il potere supremo e la disposizione a coppie ne aumenta la valenza semantica. Rappresentata, in modo molto schematico, in posizione frontale ha becco rostrato, coda piumata, ali aperte (chiuse, se di profilo). Si rinviene in coperte e copricassa ottocenteschi del medio Campidano, negli arazzi e nelle coperte dell'area geografica del Nord Sardegna.

Forse più diffuso è il pavone, la cui coda, aperta a "ruota", è paragonata al sole: nel mondo islamico rappresenta il cosmo e nell'arte paleocristiana, per l'incorruttibilità della sua carne, Cristo e quindi la resurrezione e l'immortalità. Pure nella resa stilizzata si differenzia dall'aquila per una coda più allungata e ricca di piume e per un ciuffetto o coroncina sul capo. Non manca nei manufatti più antichi di Isili, del Campidano e dell'Oristanese, nonché in quelli più recenti degli stessi luoghi e di Sant'Antioco, Bonorva, Atzara, Paulilatino, realizzati con tecniche anche molto diverse, a testimonianza dell'altissima diffusione in tutto il territorio isolano.

Altrettanto popolare è il cervo che, con il toro e il cavallo, è rappresentato nelle pitture preistoriche delle caverne. Simbolo di mitezza, le sue corna sono assimi-

li ai raggi solari o a rami d'albero che si rigenerano ad ogni primavera; è prediletto nell'iconografia cristiana poiché in grado di guarire dalle ferite dei cacciatori bevendo acqua di fonte o mangiando il dittamo, erba officinale miracolosa (alludenti a Battesimo ed Eucarestia). Tali animali si ritrovano con frequenza nelle manufatti tessili medievali, le cosiddette "tovaglie perugine", di mitica origine ebraica, disposti su file orizzontali, alternati a rigature blu o ruggine, separati o meno da alberi della vita o da fontane "dell'eterna giovinezza". Li vediamo in alcuni copricassa della Sardegna meridionale inseguiti da cacciatori.<sup>8</sup>

Raro, ma non inconsueto, il leone, equivalente sulla terra all'aquila nel cielo, diffuso su *sciamiti* medievali e su stoffe araldiche fino a tutto il secolo XVII, simboleggia la potenza, la sovranità, il coraggio, la giustizia, ed è emblema dell'evangelista Marco.

Si ritrova su coperta di lino tessuta con tecnica *a ranu* e su coperta di lana lanciata,<sup>9</sup> ed anche, molto stilizzato, negli arazzi policromi novecenteschi di Isili, ma soprattutto in una diffusa tipologia tradizionale di coperta di Ploaghe.

Molto caratteristico dei manufatti sardi risulta il cavallo, raffigurato con o senza cavaliere, incarnazione simbolica di forza e virilità, nobiltà e intelligenza. Posto, in origine, in relazione con il regno dei morti, al suo cranio si davano poteri apotropaici.

Il cavaliere, membro di classe guerriera con codice d'onore, ne aumenta il valore nobiliare, si vedano i numerosi esemplari antichi dell'area dell'Oristanese e del Campidano, e quelli più recenti di Sant'Antioco, Bonorva e Isili.

Nella tessitura sarda non mancano innumerevoli altri elementi simbolici: chiavi (metafora di proprietà materiale o sentimentale), cuori, stelle, colombe, capre, oche, coppie umane, angeli, legati forse ancor più intrinsecamente alle vicende storiche, religiose, culturali, artistiche, economiche, personali, degli abitanti della splendida e magica Isola; agli studiosi locali compete l'affascinante compito di auspicabili opportuni approfondimenti.

## Note

1. G. Carta Mantiglia 1987, p. 56.
2. R. Bonito Fanelli 1995, p. 30.
3. R. Bonito Fanelli 1995, p. 30.
4. G. Carta Mantiglia 1987, figg. 15-16.
5. G. Carta Mantiglia 1987, pp. 42-43, 57.
6. D. Davanzo Poli, 1995, pp. 22-23.
7. A. Melani 1973, p. 242.
8. Pubblicati da G. Carta Mantiglia 1987, pp. 38-39, 42-43.
9. Pubblicate da G. Carta Mantiglia 1987, pp. 31, 37.





40



41



42

40. *Copricassa*, Morgongiori, fine sec. XIX (particolare della fig. 260).

41. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare della fig. 3).

42. *Copricassa*, Sordiana, sec. XIX (particolare)

173 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

Di grande prestigio araldico è il ramo di quercia, che significa immortalità e durezza, e, se arricchito di ghiande, allude alla virilità.





43

43. *Bisaccia*, Campidano, inizio sec. XX (particolare della fig. 430). Il garofano, spesso raffigurato di profilo oppure dall'alto, con i petali a lama frangiata, compare con frequenza nelle stoffe turche e persiane dei secoli XVI e XVII, nonché nei coevi velluti a giardino genovesi.

44. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XX (particolare)  
120 x 55 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.

45. *Bisaccia*, Villasor, inizio sec. XIX (particolare)  
131 x 62 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

46. *Bisaccia*, Santa Giusta, sec. XIX (particolare)  
130 x 58 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

47. *Bisaccia*, Villasor, inizio sec. XIX (particolare)  
113 x 54 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

La rosa in ambito cristiano rappresenta la trasfigurazione delle gocce del sangue del Cristo. La mistica medievale, collegando la rosa selvatica, pentalobata, alle cinque piaghe del Crocifisso, aggiunge al significato simbolico del martirio quello della rinascita. Metafora della femminilità, più o meno stilizzata, invade i tessuti italiani dei secoli XVII-XVIII. Resa in modo sempre più realistico, nei ricami ottocenteschi si arricchisce di spine e di boccioli.

48. *Copricassa*, area dell'Oristanese, inizio sec. XX (particolare)  
232 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

49. *Copricassa*, San Sperate, inizio sec. XX (particolare)  
195,5 x 70 cm, inizio sec. XX, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

Sono presentissime nelle tessiture sarde le figure zoomorfe. L'aquila, capace di innalzarsi al di sopra delle nuvole e di fissare il sole, è universalmente riconosciuta come simbolo di divinità e di luce, di ascesa spirituale e sociale e quindi ambita negli stemmi araldici. L'aquila bicipite significa il potere supremo e la disposizione a coppie ne aumenta la valenza semantica. Il pavone, quasi un emblema dei



44



45



manufatti isolani, con la sua coda, aperta a "ruota", è paragonata al sole: nel mondo islamico rappresenta il cosmo e nell'arte paleocristiana, per l'incorruttibilità della sua carne, Cristo e quindi la resurrezione e l'immortalità. Nella resa stilizzata, si differenzia dall'aquila per una coda più allungata e ricca di piume e per un ciuffetto o coroncina sul capo.

50. *Copricassa*, Campidano, fine sec. XIX (particolare)  
186 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco. Altrettanto popolare è il cervo che, con il toro e il cavallo, è rappresentato nelle pitture preistoriche delle caverne. Simbolo di mitezza, le sue corna sono assimilabili ai raggi solari o a rami d'albero che si rigenerano ad ogni primavera; è prediletto nell'iconografia cristiana poiché in grado di guarire dalle ferite dei cacciatori bevendo acqua di fonte o mangiando il dittamo, erba officinale miracolosa (alludenti a Battesimo ed Eucarestia).

51. *Bisaccia*, Isili, inizio sec. XX (particolare della fig. 309).

52. *Copricassa*, Arbus, 188(?) (particolare della fig. 394).

53. *Copricassa*, Serdiana, sec. XIX (particolare)  
217 x 70,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

54. *Coperta*, Ploaghe, inizio sec. XX (particolare della fig. 232). Il leone, equivalente sulla terra all'aquila nel cielo, diffuso su *sciamiti* medievali e su stoffe araldiche fino a tutto il secolo XVII, simboleggia la potenza, la sovranità, il coraggio, la giustizia, ed è emblema dell'evangelista Marco. A Ploaghe *sa manta 'e sos leones* (la coperta dei leoni) individua un manufatto interamente decorato con teorie di leoni.

55. *Copricassa*, Villamassargia, inizio sec. XX (particolare della fig. 405).

56. *Copricassa*, Campidano, sec. XIX (particolare)  
180 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

57. *Bisaccia*, Donigala, sec. XIX (particolare)  
132 x 65 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.



46



47





48

49



50









51

52







53

54







55

56











58



59

58. *Coprìcassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
210 x 71,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana e lanetta, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

59. *Coprìcassa*, Gergei, inizio sec. XX (particolare)  
248 x 90 cm, ordito in lana e trama in lana e cotone,  
telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

60. *Coprìcassa*, Donigala, metà sec. XIX (particolare)  
197 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

61. *Coprìcassa*, Campidano, sec. XX (particolare)  
91 x 58 cm, ordito e trama in cotone e trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

62. *Bisaccia*, Arbus, 1813 (particolare della fig. 425).  
Molto caratteristico dei manufatti sardi risulta il cavallo, raffigurato  
con o senza cavaliere, incarnazione simbolica di forza e virilità,  
nobiltà e intelligenza. Posto, in origine, in relazione con il regno

dei morti, al suo cranio si davano poteri apotropaci.  
Il cavaliere, membro di classe guerriera con codice d'onore,  
ne aumenta il valore nobiliare.

63. *Coprìcassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
272 x 69 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, collezione privata.

Nella tessitura sarda non mancano innumerevoli altri elementi  
simbolici: chiavi (metafora di proprietà materiale o sentimentale),  
cuori, stelle, colombe, capre, oche, coppie umane, angeli, legati  
forse ancor più intrinsecamente alle vicende storiche, religiose,  
culturali, artistiche, economiche, personali degli abitanti dell'Isola.

64. *Coprìcassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
185 x 51 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

65. *Bisaccia*, Cabras, sec. XIX (particolare)  
132 x 62 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





60



61



62





63



64











# I materiali della tessitura: lana, lino, cotone, seta, bisso, canapa

Gerolama Carta Mantiglia

## Lana

La lana di pecora (*lana ervegghina, lana feminina*) era la materia prima più usata in Sardegna nell'attività artigianale della tessitura. In modeste quantità, a volte mischiato con lana di pecora, veniva utilizzato anche il pelo di capra (*pilu 'e crapa*) per ottenere tessuti ruvidi e grossolani coi quali si confezionavano indumenti da lavoro e bisacce; la lana d'agnello (*lana andzonina*), ritenuta poco pregiata, era impiegata per tessuti di scarsa qualità usati per la confezione di bisacce da lavoro.

La lana della pecora sarda, da sempre stimata modesta, presenta in genere fili grossolani, di diametro non uniforme e di scarsa lunghezza.<sup>1</sup> Le caratteristiche non ottime sono da attribuire alla razza ma anche alle condizioni climatiche in cui è condotto l'allevamento, al pascolo spesso eccessivamente magro e alla durata del periodo di sfruttamento degli animali che generalmente si protraeva per otto anni. La pecora sarda aveva bisogno di pochissime cure; abituata alla vita all'aperto e ad un nutrimento stentato in tutte le stagioni, dava però discreti guadagni poiché i suoi prodotti (carne, latte, formaggi, agnelli e lana) erano molto richiesti. Una parte della lana veniva utilizzata nella tessitura locale e la rimanente, esportata insieme alle pelli, al formaggio, al sale e a pochi altri prodotti, rappresentava il maggior cospicuo di guadagno per l'economia locale.<sup>2</sup>

Per migliorare la qualità della lana furono fatti, fin dalla fine del 1700 e a più riprese, diversi tentativi di incroci; ad esempio a partire dal 1760, soprattutto nei territori del Sarrabus, di Bonorva e di Milis, molti feudatari introdussero montoni africani<sup>3</sup> e nel 1792 furono introdotti pecore ed arieti spagnoli.<sup>4</sup> Pecore merinos vennero introdotte nel 1842.<sup>5</sup> Questi tentativi però non portarono i frutti sperati; tanto che circa un secolo dopo la situazione non era migliorata e «le pecore davano poca carne, poco latte e lana di qualità scadente».<sup>6</sup> Nei primi decenni del secolo scorso fu introdotto nella provincia di Sassari un gruppo di riproduttori Rambouillet, ma gli ovini ottenuti da tali incroci avevano il vello riccio che rimaneva impigliato negli arbusti spinosi dei pascoli e

quindi non piacquero agli allevatori.<sup>7</sup> Altri incroci furono tentati con la razza Bergamasca e Barbaresca,<sup>8</sup> mentre nella provincia di Cagliari furono tentati incroci con arieti merinos-Chatillon.<sup>9</sup>

La tosatura delle pecore, fatta nell'Isola in periodi diversi a seconda delle zone, ma in generale entro i mesi di maggio e giugno, è necessaria alla raccolta della lana da utilizzare per i più svariati usi, ma anche a preparare il bestiame a sopportare meglio il caldo nella stagione estiva. Gli uomini che eseguono la tosatura sono numerosi, sia per ridurre il tempo necessario per portare a termine l'operazione, sia per ripartire il lavoro abbastanza gravoso; niente vi è di generico e casuale, tutti i partecipanti hanno compiti ben precisi e accanto ai tosatori veri e propri lavorano gli uomini addetti ad impastoiare le bestie che durante il taglio della lana devono essere immobilizzate completamente. Mano a mano che i velli vengono tagliati, si arrotolano tenendo verso l'interno il lato del taglio, quindi, dopo una prima sommaria pulizia avente il compito di rimuovere le parti eccessivamente sudice, sono riposti in sacchi di iuta per il successivo trasporto. Le persone che partecipano alla tosatura di un gregge sono in genere amici, parenti e vicini di ovile; non vengono mai retribuite e normalmente si presentano al lavoro fornite ciascuna degli attrezzi (forbici) da usare. Attualmente la tosatura viene condotta soltanto in parte secondo tecniche, metodologie e scadenze tradizionali; molte operazioni di trattamento della lana sono ormai cadute in disuso, dal momento che solo una minima parte del prodotto viene conferita ai grandi centri di lavorazione per i successivi trattamenti di lavaggio, cardatura e filatura. Le operazioni cui si fa cenno di seguito appartengono quindi a un passato non molto lontano.

Il primo intervento cui veniva sottoposto il vello dopo la tosatura consisteva nella eliminazione di tutte le impurità. La lana veniva quindi lavata a caldo:<sup>10</sup> un'operazione questa che impegnava tutti i membri della famiglia per una giornata intera. Con cavalli o con carri la lana e gli attrezzi necessari venivano trasportati ai corsi d'acqua. Gli attrezzi erano un paiolo, un forcone di legno e un crivello. Il paiolo con dell'acqua veniva messo sul fuoco e quando l'acqua intiepidiva si immergeva

66. Donna che fila, Oliena, 1967 (foto Bruno Barbey).





67



68



una certa quantità di lana che veniva continuamente rigirata col forcone. Prima dell'ebollizione (il segnale era dato dall'affiorare di una schiuma bianca), il paiolo veniva tolto dal fuoco e la lana, mediante l'uso del forcone e del crivello per i bioccoli più piccoli, messa a sgocciolare su grossi massi piatti o, in mancanza di questi, su arbusti; in alcuni centri un primo raffreddamento, per evitare un indurimento eccessivo, era ottenuto versandovi immediatamente secchi d'acqua fredda; si lasciava raffreddare e si risciacquava bene nell'acqua corrente mettendola poi ad asciugare sui muri, sui cespugli o anche su lenzuola. L'operazione poteva essere ripetuta varie volte, fino all'esaurimento della lana.<sup>11</sup> Il periodo favorevole per il lavaggio era l'estate e di norma non veniva mai eseguito durante la luna piena, ma soltanto a luna crescente o calante; non doveva assolutamente soffiare il vento di levante ma il libeccio, perché nel primo caso la lana sarebbe stata rovinata dalle tarme.

Si effettuava quindi la cernita: la lana migliore in assoluto veniva riservata per l'orbace e per l'ordito di particolari coperte, l'altra destinata al filato utilizzato come trama nella tessitura degli altri manufatti, quella di scarto era impiegata per riempire guanciali e materassi. Tutte le operazioni relative alla preparazione del filato e della tessitura vera e propria erano di competenza femminile.

I bioccoli venivano sfioccati a mano, preparando in questo modo le fibre per la successiva cardatura effettuata con scardassi, consistenti in due tavolette di legno, provviste di impugnatura, aventi, su una superficie ricoperta di corno di bue, aculei di ferro ricurvi lunghi circa 8 centimetri, vicinissimi fra loro e disposti su tre file parallele.<sup>12</sup> Un penneccchio di lana, ben sistemato su uno scardasso tenuto con la mano sinistra, veniva "pettinato" con un altro scardasso che si teneva con la destra, orientando in tal modo tutte le fibre nello stesso verso. Le fibre migliori – vale a dire i peli più lunghi, utilizzate sempre per il filato dell'ordito dell'orbace, di alcune coperte realizzate col telaio verticale, di bisacce festive ecc. – erano quelle che non rimanevano impigliate fra gli aculei del pettine, ma si distendevano a formare un ciuffo lungo (*su iddu* log.; *sa ena* nuor.; *su pitzi pitzi* camp.). Le fibre più corte e deboli che erano rimaste nel pettine, il cosiddetto sottopelo,

sfioccate ulteriormente con le mani, ripassate nello scardasso e arrotolate a formare penneccchi (*pinnicciu*, *pubbada*), venivano invece destinate alla trama.

La cardatura manuale della lana rimasta impigliata fra gli aculei dei pettini e utilizzata per la trama poteva essere eseguita mediante una macchina piuttosto semplice costituita da due grosse tavole (100 x 50 cm circa) irte di corti chiodi; una, fissa, poggiava su un cavalletto pieghevole e l'altra, mobile, incrociava i perni cardanti con quelli della tavola sottostante. In alcuni centri del Logudoro quest'operazione veniva praticata da cardatori ambulanti professionisti (*sos pettenadores de lana*) che viaggiavano fra diversi centri offrendo le loro prestazioni.

La lana era quindi pronta per la filatura eseguita manualmente con l'uso della rocca (*rucca*, *cannuga*, *cran-nuga*) e del fuso (*fusu*, *usu*). La rocca veniva tenuta con la mano sinistra mentre con la mano destra si tiravano alcuni fili dal penneccchio che venivano fissati, dopo averli parzialmente attorcigliati con l'indice e il pollice, sul gancio posto sulla sommità del fuso che contemporaneamente si faceva prillare con la mano destra; il filato che man mano si torceva veniva avvolto sull'asse del fuso.

La filatura era anche un momento di aggregazione sociale; i componenti di diverse famiglie, soprattutto nelle lunghe sere invernali, si riunivano in una casa e, seduti intorno al focolare, che, in molte case prive di camino, stava al centro della stanza, recitavano il rosario, commentavano gli avvenimenti della giornata o raccontavano storie fantastiche.

Dopo la filatura, la lana poteva essere raddoppiata e ritorta con un fuso (avente l'asta un po' più lunga di quello usato per filare e fornito di fusaiola) per ottenere un filato più resistente.



67. La lavatura della lana, in *Le vie d'Italia*, a. XLI, n. 5, Milano 1935.

68. L'asciugatura della lana, Dorgali, 1961 (foto Marianne Sin-Pfältzer).

69. *Lana bianca grezza*, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).





70



71



72

70-71. La pettinatura della lana, Tonara, 1955 (foto Mario De Biasi).

72. *Scardasso e pettine per la lana*, Aggius, inizio sec. XX rispettivamente 23 e 36 cm, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas). Un penneccchio di lana, ben sistemato su uno scardasso tenuto con la mano sinistra, veniva "pettinato" con un altro scardasso che si teneva con la destra, orientando in tal modo tutte le fibre nello stesso verso. Le fibre migliori, vale a dire i peli più lunghi, erano utilizzate per il filato dell'ordito dell'orbace, delle coperte realizzate col telaio verticale, delle bisacce festive ecc.; le fibre più corte e deboli che erano rimaste nel pettine, il cosiddetto sottopelo, sfioccate ulteriormente con le mani, ripassate nello scardasso e arrotolate a formare penneccchi, venivano invece destinate alla trama.

73. La pettinatura della lana, Tonara, 1955 (foto Mario De Biasi).

73













75



<74



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



77



76



78







74. Donna che fila, Desulo, 1955  
(foto Mario De Biasi).

75. Donna che fila, Oliena, 1950 circa,  
in *Sardegna. Touring Club Italiano*,  
Milano 1954.

76. Donna che fila, Fonni, 1954 circa, in  
*Sardegna. Touring Club Italiano*, Milano 1954.

77. Donna che fila, 1954 circa, in *Sardegna*.  
*Touring Club Italiano*, Milano 1954.

78. Donna che fila, Oliena, 1958  
(foto Marianne Sin-Pfältzer).

79. Donna che fila, Fonni, 1960  
(foto Marianne Sin-Pfältzer).

80. Donna che fila, Fonni, 1960  
(foto Marianne Sin-Pfältzer).

81-82. *Fusi*, Aggius, inizio sec. XX  
rispettivamente 37 e 43 cm, Aggius, MEOC  
(Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).



81

82



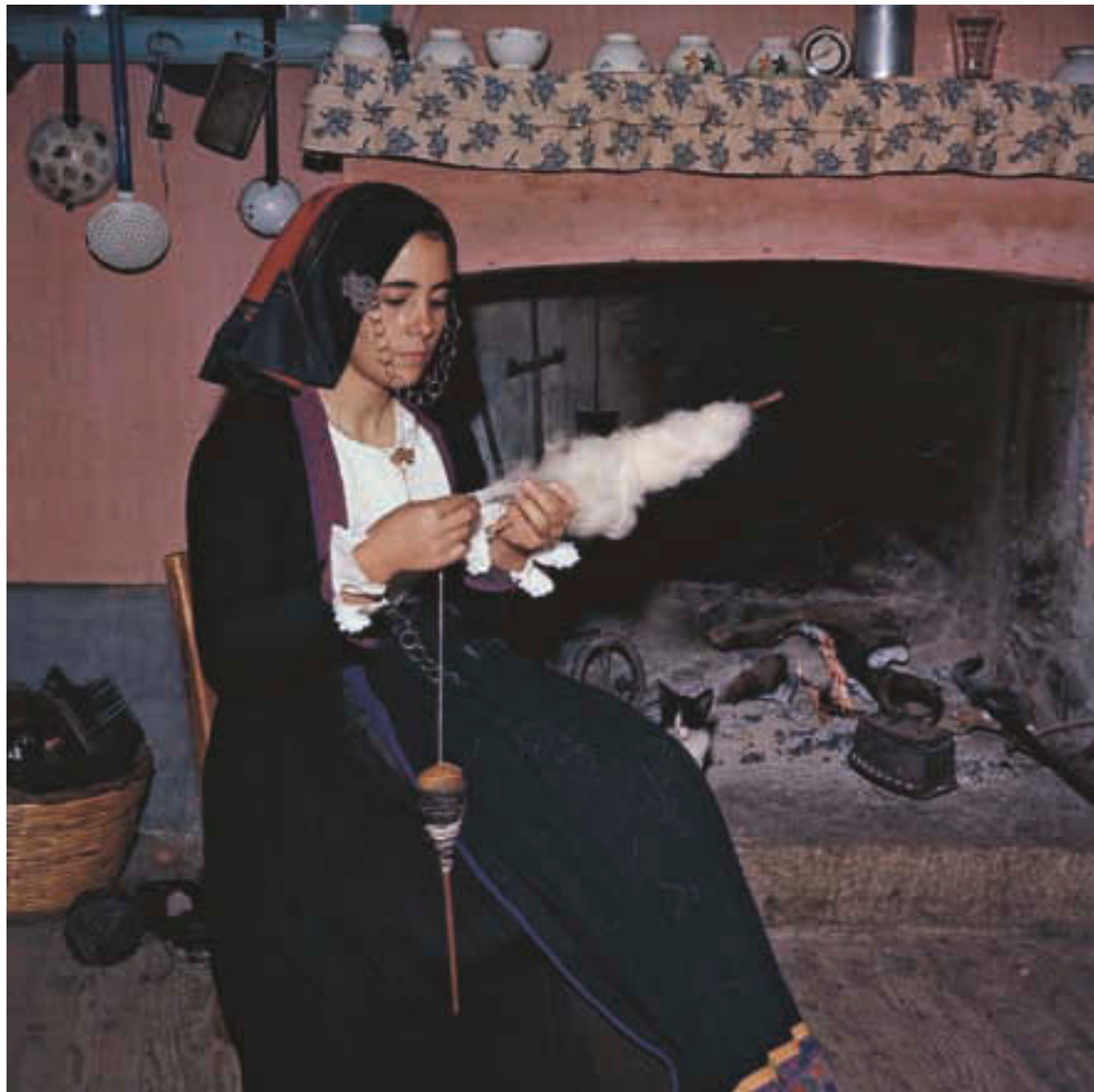
80



83-84. *Fusi*, Scano Montiferro, inizio sec. XX  
rispettivamente 40 e 36 cm, Scano  
Montiferro, collezione privata.

85. Donna che fila, Villagrande, 1956  
(foto Marianne Sin-Pfältzer).

86. Donna che fila, Villagrande, 1956  
(foto Marianne Sin-Pfältzer).







87

87. Donne al lavoro, Tonara, 1956 (foto Marianne Sin-Pfältzer).

88. *Rocca*, Aggius, inizio sec. XX  
75 cm, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

89-90. *Rocca*, Gavoi, inizio sec. XX  
rispettivamente 31 e 32 cm, Gavoi, collezione privata.

91-92. *Rocca*, San Vero Milis, inizio sec. XX  
rispettivamente 35 e 33 cm, San Vero Milis, collezione privata.  
La filatura era eseguita manualmente con l'uso della rocca (*rucca*, *cannuga*, *crannuga*) e del fuso (*fusu*, *usu*). La rocca veniva tenuta con la mano sinistra mentre con la mano destra si tiravano alcuni fili dal penneccio che venivano fissati, dopo averli parzialmente attorcigliati con l'indice e il pollice, sul gancio posto sulla sommità del fuso che contemporaneamente si faceva prillare con la mano destra; il filato che man mano si torceva veniva avvolto sull'asse del fuso.







89



90



91



92







93



94



95





96



97

93. Donne all'arcolaio, Bono, 1903, cartolina, Nuoro, archivio Ilisso.

94. *Aspo*, Scano Montiferrò, inizio sec. XX  
53 cm, Scano Montiferrò, collezione privata.  
Dal fuso il filato veniva trasferito all'aspo per formare le matasse che sarebbero state successivamente sottoposte a tintura e utilizzate per la trama.

95. *Aspo*, Aggius, inizio sec. XX  
83 cm, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

96. *Arcolaio*, Aggius, fine sec. XIX  
47 cm, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

97. *Arcolaio*, Scano Montiferrò, inizio sec. XX  
104 cm, Scano Montiferrò, collezione privata.



Dal fuso il filato veniva quindi trasferito all'aspo (*naspa, cann'e rughe, isciobidórgiu, impilóriu*) per formare le matasse (*atzolas, gangazos, angarzos*) che sarebbero state successivamente sottoposte a tintura e utilizzate per la trama. Dalle matasse si formavano i gomitoli (*lorumu, lómburu, grómulu*) mediante l'uso, ma non sempre, dell'arcolaio (*ghíndalu, orbidorzu, acrobáiu*).

Il filato da utilizzare per l'ordito (*istamine*) di particolari tessuti e manufatti, come l'orbace, le coperte, le bisacce ecc., che, come si è visto, subiva un processo particola-

re di cardatura e filatura, veniva ridotto in gomitoli messi a bagno in acqua calda.

L'orbace, tessuto con ordito e trama interamente in lana, ottenuto su telaio orizzontale e conosciuto in Sardegna con i termini: *furesi, foresi, forese, fresi, uresi, guresi, orbaci, obraci, arbace* ecc. per quanto riguarda tempi recenti e con *albache* in periodo medioevale, era, fino alla prima metà del XX secolo, il prodotto più importante dell'artigianato tessile tradizionale in quanto utilizzato per confezionare molti degli indumenti del



98. Lana filata e colorata con tinte naturali, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).



vestiario popolare maschile e femminile. Per la produzione di questo tessuto veniva utilizzata esclusivamente lana di pecora, sia bianca che nera. La lana nera, più esattamente «color di capucino», come la definisce Francesco D'Austria-Este,<sup>13</sup> era preferita per l'orbace che sarebbe stato sottoposto a tintura per ottenere un nero lucido e brillante, mentre la bianca era indicata per tessuti da tingere in rosso, giallo o marrone. Quando non si aveva una quantità sufficiente di lana completamente nera, in fase di cardatura venivano unite due parti di lana bianca e una di nera ottenendo in questo modo lana grigia.

La lana utilizzata per l'orbace era la migliore e durante la cardatura venivano separati i fili più lunghi per il filato necessario a questo tipo di tessitura. Il filato per l'ordito dell'orbace era speciale: attorcigliato una sola volta a sinistra, richiedeva molta abilità da parte della filatrice, che nella maggior parte dei casi era una professionista. La grossezza variava in funzione del tipo di tessuto che si voleva ottenere. In alcuni centri il grado di perfezione delle filatrici era tale che si ottenevano filati sottilissimi, uniformi, costituiti soltanto da alcune fibre. Il filato era generalmente ad un capo, almeno per i tessuti più fini, ma a volte veniva raddoppiato per confezionare tessuti più grossolani, usati per il vestiario giornaliero e da lavoro e per bisacce, sacchi e coperte. La lana utilizzata per la trama, come si è già visto, era quella che durante la cardatura manuale rimaneva impigliata fra gli aculei del pettine e veniva filata attorcigliando il filo a destra.

Predisposti i gomitoli e raggiunta la grossezza desiderata, che corrispondeva a quella di una grossa arancia,



99

99. *Ruota per preparare i rocchetti*, Sennariolo, inizio sec. XX  
40 cm, Sennariolo, collezione privata.

100. *Ruota per preparare i rocchetti*, Aggius, inizio sec. XX  
42 cm, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

101. Preparazione dei filati, Oliena, in *Le vie d'Italia*, a. XLI, n. 5, Milano 1935.

102. Preparazione dei filati, 1903 (foto Vincenzo Howell).

103. Preparazione dei rocchetti, Tonara, 1956  
(foto Marianne Sin-Pfältzer).



100





101



102





103





104

104. *Macchina per la torcitura del filo*, Aggius, inizio sec. XX  
Agius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

l'ultimo capo veniva fermato inserendo nel gomitolino un pezzettino di legno; si univano fra di loro due gomitolini mediante un filo di lana e quando se ne aveva un certo numero, almeno la quantità necessaria per l'ordito, si immergevano in acqua calda, lasciandoveli finché tutti non fossero andati a fondo, almeno un giorno e una notte. Si procedeva quindi all'asciugatura, appendendoli all'ombra, dopo averli fatti sgocciolare per quindici giorni circa.<sup>14</sup>

La preparazione dell'ordito per l'orbace veniva eseguita come per gli altri tipi di tessitura su telaio orizzontale e la lunghezza, proporzionale a quella del tessuto da rea-

lizzare, si misurava a "canne" (una "canna" corrispondeva a tre metri circa). L'ordito, ridotto a treccia, veniva poi sistemato nel telaio.<sup>15</sup>

La grossezza del tessuto ottenuto dipendeva, oltre che dal filato, anche dal tipo di pettine o meglio dalla distanza che intercorreva fra un dente e l'altro del pettine stesso.<sup>16</sup>

Grande abilità tecnica, raggiunta soltanto da una percentuale minima di tessitrici, almeno per quanto riguarda il secolo scorso, era richiesta per la tessitura dell'orbace fino destinato ai capi di vestiario festivi. Il tessuto non è utilizzabile immediatamente dopo la tessitura, ma necessita di ulteriori trattamenti quali ad esempio la follatura e la tintura. La follatura, in pratica un infeltrimento artificiale del tessuto, è l'operazione necessaria per rendere l'orbace impermeabile all'acqua. Il trattamento poteva essere eseguito in due modi. Il metodo più antico consisteva nel sottoporre l'orbace a calpestio. Era questo un lavoro eseguito dalle ragazze, con l'aiuto in genere delle vicine di casa, per la strada o nei cortili. Non mancavano però anche donne che lo praticavano per professione.<sup>17</sup> Altro metodo di follatura avveniva mediante gualchiere. Melli di legno azionati da ruote idrauliche battevano ripetutamente il tessuto, collocato entro vani rettangolari e continuamente intriso d'acqua.<sup>18</sup> Le gualchiere, apparse in Europa intorno al secolo XI, erano diffuse in tutta la Sardegna lungo i corsi d'acqua dotati di discreta portata; particolarmente famose per la qualità del trattamento dell'orbace erano quelle di Osilo, Siligo, Santu Lussurgiu, Bonarcado, Cuglieri, Sennariolo, Tresnuraghes (in località Nuraghe Craccheras), Tiana, Fonni e Gavoi; in quest'ultima località vi erano anche «fabbricatori di molini idraulici e di gualchiere».<sup>19</sup>

L'orbace usato per il vestiario maschile era tessuto, come si è visto, con lana nera, tuttavia il colore, un grigio scuro piuttosto che un nero brillante, rendeva necessaria, dopo la follatura, la tintura dei tessuti: operazione indispensabile sia con l'orbace bianco – da tingere poi in rosso, giallo e marrone –, sia con quello nero. La tintura dell'orbace era praticata non solo dalle tessitrici per uso personale, ma soprattutto da persone che la eseguivano per terzi. L'erba tintoria usata per ottenere il nero era il *Daphne gnidium*<sup>20</sup> insieme al campeggio,<sup>21</sup> al vetriolo, a scorza di melagrana e melli di noce fresca.<sup>22</sup> Per tingere l'orbace di colore rosso venivano utilizzate le radici della robbia (*Rubia tinctorum*, *Rubia peregrina*).<sup>23</sup> Insieme all'orbace, nel bagno di colore, venivano immerse e sottoposte a tintura anche matasse di filato, simile a quello utilizzato per l'ordito, indispensabile per la cucitura degli indumenti confezionati con lo stesso tessuto. Nella Sardegna settentrionale questo filo speciale era conosciuto come *filu sau*.

Anche la lana utilizzata per altri manufatti veniva tinta con colori diversi. Prima dell'introduzione dei coloranti chimici all'anilina (poco usati nell'Isola), le fibre tessili venivano tinte esclusivamente con essenze vegetali.<sup>24</sup>





105



106



107

105. La tintura dell'orbace, in *Le vie d'Italia*, a. XLI, n. 5, Milano 1935. La tintura dell'orbace avveniva dopo la tessitura e la follatura. L'erba tintoria usata per ottenere il nero era il *Daphne gnidium* insieme al campeggio, al vetriolo, a scorza di melagrana e melli di noce fresca. Per tingere l'orbace di colore rosso venivano utilizzate le radici della robbia (*Rubia tinctorum*, *Rubia peregrina*).

106. La follatura dell'orbace, in *Le vie d'Italia*, a. XLI, n. 5, Milano 1935. La follatura, in pratica un infeltrimento artificiale del tessuto, avveniva mediante gualchiere: melli di legno azionati da ruote idrauliche battevano ripetutamente il tessuto, collocato entro vani rettangolari e continuamente intriso d'acqua.

107. Preparazione delle pezze d'orbace e imballaggio per la spedizione, in *Le vie d'Italia*, a. XLI, n. 5, Milano 1935.



## Lino

Nell'economia tradizionale di molte zone della Sardegna, fondata in primo luogo sulla cerealicoltura e sulla pastorizia, notevole spazio veniva riservato, nell'ambito della rotazione delle colture agrarie, alla coltivazione del lino, la cui fibra ha sempre avuto vasto impiego nell'artigianato tessile regionale.

Anche se nell'Isola allo stato selvatico sono presenti diverse varietà, alcune delle quali utilizzate fino al XIX secolo come fibra tessile, come ad esempio il *linu burdu*, è però il *Linum usitatissimum*, coltivato probabilmente fin da epoca preistorica, quello maggiormente usato.

Spesso nei documenti medioevali vengono nominati tessuti di lino (*pannu intintu*, *pannu albu*, *llentu*, *pannu tennero*)<sup>25</sup> e corde di lino (*argenthola de linu*), e anche lo strumento che serviva per maciullare le fibre, cioè la gramola (*fargala*, *farga* e *bargala*).<sup>26</sup> Gli *Statuti Sassaresi* accennano a *balla de pesentinu*, ballone di tessuto di lino spigato e fittissimo.<sup>27</sup> Questa particolare tela di lino, indicata col termine *pisentiu* e utilizzata per la confezione di tovagliati, veniva tessuta fino a metà del secolo scorso ad Assolo, nella Marmilla.

Grandi quantitativi di tessuti di lino, ma anche lino filato, in matasse, in gomitoli, naturale (*cruu*), sbiancato (*blanch*), e tinto (*fil de li tint: vert, vermeyl, blau, groch*) si trovano in alcuni inventari redatti nel 1352 nella città di Sassari.<sup>28</sup>

Per la metà del 1700 un anonimo piemontese fornisce informazioni sui tessuti di lino del sassarese riferendo che «in moltissimi Vilaggi (*sic*), e molto più in quello del Capo di Sassari lavorasi della tela di lino del paese, e questa di varie qualità e grandezze. (Se ne vede della fittissima ma la qualità costa assai). La quantità però è ben poca in proporzione di quella che è necessaria al Paese. Queste tele lasciansi greze (*sic*) per non aversi biancherie. Lavoransi pure in alcuni luoghi delle Tovaglie. Ne ho veduto di vago disegno ma sono così strette che sarebbero da noi di nessun servizio».<sup>29</sup>

Ai tessuti di lino di Sassari fa cenno anche Giuseppe Cossu il quale scrive che «la tela di lino, che fabbricasi in Sassari, e che è la più compatta, e fina di quante altre tele si fanno nel regno, portandosene a vendere a Cagliari, forma un capo di commercio, ma non è dei principali».<sup>30</sup>

Per l'800 si sa che la coltura del lino era discretamente diffusa in tutta la Sardegna; per moltissimi centri si conosce anche la quantità seminata: alcune volte bastevole al fabbisogno locale, altre volte completamente insufficiente, altre ancora così abbondante da incrementare un commercio abbastanza diffuso fra le varie zone, comunque sempre all'interno dell'Isola.<sup>31</sup>

La coltivazione del lino e la lavorazione delle fibre in ambito domestico continuarono in alcune località, anche se in modeste quantità, fino agli anni Sessanta del secolo appena trascorso. La coltura è ormai definitivamente scomparsa nell'Isola nonostante si faccia ancora largo uso del filato nell'artigianato tessile.

I terreni adatti alla coltivazione erano sufficientemente umidi e venivano lavorati con le stesse tecniche e modalità usate per la coltura del grano. La semina veniva effettuata a spaglio, in genere fra la fine di ottobre e i primi di novembre, molto fitti perché il maggior adensamento ostacolava la ramificazione delle piante che crescevano esili e quindi con fibre meno ruvide e grossolane. La pianta, a fusto eretto e ramificato solo verso l'estremità, con foglie piccole e lanceolate, raggiungeva un'altezza variabile dai 70 cm ad un metro. Quando raggiungeva l'altezza di circa 20 cm, si interveniva per l'estirpazione delle erbe infestanti. Nel mese di maggio avveniva la fioritura e i fiori avevano un colore azzurro chiaro.

La pianta veniva estirpata dal terreno nel mese di giugno, prima che avesse raggiunto la perfetta maturazione, quando cioè la parte inferiore dello stelo diventava giallastra e i semi avevano un colore bruno. Si scuoteva la terra dalle radici, si legavano sommariamente i manelli, sistemati con le radici in giù, a capannello, ricoperti con paglia, loglio o avena fatua per proteggere i semi dagli uccelli, e si lasciavano ad essiccare per 15-20 giorni. Dopo che le piante erano ben aride si separavano i semi dalla pianta mediante battitura.

Dei semi di lino ottenuti, una parte veniva conservata come semente per l'anno successivo, l'eccedenza veniva venduta ai commercianti ambulanti. Il loro utilizzo era molteplice: nella medicina popolare erano impiegati per la preparazione di cataplasmi contro i foruncoli e altre malattie della pelle; bolliti in poca acqua, anche insieme alla biada, come cibo ricostituente per cavalli magri e debilitati o da corsa; da essi veniva inoltre estratto sia un olio, adoperato dai pittori e dalla medicina ufficiale; sia un combustibile economico da bruciare nelle lucerne da illuminazione poiché si consumava molto più lentamente di altri oli vegetali utilizzati per lo stesso scopo.<sup>32</sup>

Per ottenere la fibra l'operazione più importante era la macerazione: con essa si rendevano solubili, e quindi si asportavano in parte, le sostanze peptiche cementanti che tengono le fibre unite fra loro e le fanno aderire alla parte legnosa centrale. I fasci venivano quindi messi a macerare dentro pozze lungo i corsi d'acqua; erano preferite le fosse non troppo profonde dove l'acqua era stagnante e quindi più calda rispetto a quella di ruscelli o fiumi, così da ridurre il tempo della macerazione.<sup>33</sup>

108. *Lino grezzo di varie qualità*, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

Le fibre più dure e corte, stoppa grossa, erano utilizzate per la tessitura di bisacce, sacchi da lavoro agricolo, lenzuola per asciugare il grano dopo la lavatura; con una stoppa più sottile si tessevano lenzuola grossolane, sacchi per trasporto della paglia, bisacce bianche ecc.; con la stoppa fine invece si confezionavano le lenzuola. Solo le fibre più lunghe e pregiate erano riservate all'ordito e alla trama dei tessuti utilizzati per il vestiario, le lenzuola da corredo, i copri letto ecc.



Queste fosse favorivano la riproduzione dell'anofele e di conseguenza il diffondersi della malaria.<sup>34</sup> Nel 1888 fu perciò emanata una legge e nel 1901 un "Regolamento" a essa relativo con cui si stabilivano precise norme per la macerazione delle fibre tessili.<sup>35</sup> In Sardegna però, probabilmente, non vi fu una severa applicazione della legge anche se, nel territorio di Ittiri, per esempio, severi controlli venivano fatti all'inizio del secolo dai barracelli, che infliggevano forti multe ai trasgressori.

Quanto fosse importante la regolamentazione dei luoghi della macerazione del lino lo dimostra il fatto che in un capitolo degli *Statuti di Castel Genovese* (attuale Castelsardo) si dichiara «*qui nexiunu non depiat poner linu in abba ouer in flumen ouer in alcinu logu de castellu ianue exceptu in mare a sa ditta pena*».<sup>36</sup>

Dopo la macerazione (il tempo variava dagli 8 ai 12 giorni e dipendeva dalla temperatura dell'acqua), i mannelli venivano estratti dalle pozze e sistemati vicino agli argini a capannelli per asciugare bene. Gli steli venivano poi battuti con un mazzuolo per staccare le radici dalle fibre. Si procedeva poi alla gramolatura, affidata in genere a persone qualificate, sia uomini che donne, eseguita nei mesi più caldi (luglio o agosto).

Lo strumento usato era la gramola (*ásgada, árgada, ógranu*), costituita da due parti: una che svolgeva il lavoro vero e proprio e un'altra che fungeva da supporto. La parte superiore constava di due settori ad "U", di legno, imperniati ad un'estremità, di cui quello inferiore a tre denti e quello superiore a due, che si incastravano serrando e piegando gli steli di lino posti fra loro. L'addetto all'operazione, stando in piedi, teneva con la mano sinistra alcuni steli che faceva scorrere, dalla radice verso l'apice, sotto i "coltelli" contemporaneamente al sollevarsi e abbassarsi di questi, azionati dalla mano destra; poi gli steli venivano sbattuti con due colpi secchi sulla gramola chiusa e con un altro colpo secco venivano portati dietro la spalla sinistra. L'operazione, che aveva il compito di eliminare le parti dure, veniva ripetuta numerose volte. In alcuni centri il lavoro era eseguito da professionisti.<sup>37</sup>

Dopo la gramolatura il lino veniva pettinato. Lo strumento utilizzato (*péttene*) consisteva in una tavoletta di legno, con lunghi chiodi acuminati e leggermente ricurvi. Su di essa, fissata con legacci alle traverse inferiori di una sedia rovesciata, si poggiava – inserendolo fra i chiodi – un mazzo di fibre gramolate che la donna, in ginocchio o seduta, con un veloce movimento del braccio destro,





tirava a sé, eliminando in tal modo le fibre dure e corte (*isthuppa russa*) che rimanevano impigliate al pettine, utilizzate poi per la tessitura di bisacce, sacchi da lavoro agricolo, lenzuola per asciugare il grano dopo la lavatura e altri manufatti grossolani. Con una seconda pettinatura si otteneva la seconda stoppa (*sa 'e duas isthuppas*), utilizzata per lenzuola grossolane, sacchi per trasporto della paglia, bisacce bianche ecc. Con la terza pettinatura si ricavava *s'isthuppa vine*, impiegata nella confezione delle lenzuola. Alla fine rimanevano le fibre più lunghe e più pregiate (*corizone*), riservate all'ordito e alla trama dei tessuti utilizzati per il vestiario, le lenzuola da corredo, i copriletto ecc.

La pettinatura del lino veniva fatta per la strada perché il pulviscolo (*tippidiu*) che si produceva veniva portato via dal vento rendendo il lavoro meno faticoso e nocivo.

I pennecci (*pinniccios*) venivano avvolti utilizzando come base un crivello di giunco e poi conservati dentro sacchi. Il lino era così pronto per la filatura con rocca e fuso. La rocca usata per *su corizone* era diversa da quella per la lana, in quanto la parte superiore aveva forma di globo allungato intorno al quale si avvolgeva

la fibra destinata alla filatura manuale, e faceva parte del corredo nuziale della donna. La rocca utilizzata, invece, per la filatura della stoppa era ottenuta da una canna spaccata su una estremità.

Per la filatura si procedeva con le stesse modalità della lana. Per tenere morbide le fibre, la conocchia, a volte, era avvolta con un piccolo panno di lino inumidito. Quando questo espediente però non era sufficiente la filatrice aveva bisogno di bagnare con la saliva il filato perché rimanesse più morbido e non tagliasse le dita; per aumentare la salivazione, soprattutto nei mesi invernali, si masticavano continuamente fave abbrustolite nella brace.

Il filato ridotto in matasse veniva lavato nei ruscelli e in seguito sbiancato con la cenere. Si metteva sul fuoco un paiolo di rame con acqua e vi si collocavano, a strati alterni, le matasse bene accostate e la cenere, aggiungendo poi acqua fino a riempire completamente il recipiente. Si univa anche qualche foglia d'alloro e si portava ad ebollizione. Le matasse venivano quindi levate dal bagno di lisciva e portate ad un corso d'acqua per essere risciacquate battendole sulle pietre. Venivano







110

quindi lasciate ad asciugare e successivamente sottoposte ad altra bollitura in acqua cui si aggiungeva un composto a base di cloro e poca cenere contenuta in un sacchetto di tela.<sup>38</sup> Un'ulteriore energica risciacquatura in acqua corrente concludeva il procedimento di sbiancatura delle matasse.

Anche in quest'ultima fase di lavoro la collaborazione dell'uomo era evidentemente necessaria: si occupava del trasporto del filato da casa fino al corso d'acqua e viceversa, provvedeva al taglio della legna necessaria per il fuoco e in genere alle incombenze accessorie.

109. Donna alla gramolatrice, 1904 circa (foto Max Leopold Wagner). Gli steli del lino venivano battuti con un mazzuolo (come quelli che si scorgono nella parte bassa della foto) per staccare le radici dalle fibre. Solo dopo si procedeva alla gramolatura: lo strumento usato era la gramola. L'operazione aveva il compito di eliminare le parti dure e veniva ripetuta numerose volte.

110. Donne al telaio, Atzara, 1927 circa (foto August Sander).

### *Canapa*

Tra le specie coltivate, la canapa è stata una delle poche conosciute fin dall'antichità sia in Oriente che in Occidente ed è stata una delle piante più diffuse a partire dal I millennio a.C. fino agli anni '40 del secolo scorso, soprattutto per ricavare una fibra tessile molto simile al lino.

Secondo Linneo (1753) esiste una sola specie di canapa, la *Cannabis*, con due sottospecie: *sativa*, tipica dei paesi settentrionali e usata per fibra e olio; *indica* (detta anche canapa indiana), tipica dei paesi caldi e ricca di resina e THC (tetra-idro-cannabinolo), una sostanza stupefacente contenuta nelle infiorescenze femminili. Tale classificazione è ormai la più accreditata fra i botanici.

Pianta erbacea annuale a foglie opposte e stipolate, presenta una lunga radice a fittone e un fusto eretto ruvido la cui altezza varia da 80 cm a 3 m. È una specie dioica, ovvero ne esistono esemplari con fiori maschili e altri con fiori femminili.



La coltura della canapa, scomparsa dalle rotazioni colturali circa mezzo secolo fa a causa dell'elevato costo di lavorazione e dell'introduzione sul mercato di fibre sintetiche, ritorna in questi ultimi anni con sempre maggiore attenzione da parte dei consumatori e di alcune aziende. Soprattutto a partire dal 1996 anche in Italia sono sorte società che si occupano di ricostruire l'intera filiera, dai produttori agricoli fino all'industria di trasformazione, con metodi e tecnologie sostenibili (per sostenibile si intendono sia l'aspetto ambientale e sociale che quello economico). L'attività di ricerca è incentrata soprattutto sulla realizzazione di processi produttivi per fibre tessili di alta qualità. È stata costituita l'Assocanapa, associazione di produttori, che con mostre, convegni ed iniziative a carattere propriamente economico, è impegnata a reintrodurre questa coltura.

L'Unione Europea ha stabilito, fin dal 1971, che possono beneficiare dell'aiuto economico le varietà di canapa il cui contenuto in THC (cioè il principio attivo allucinogeno) non superi lo 0,3%.<sup>39</sup> Il Decreto Ministeriale del 2 dicembre 1997 permette altresì la reintroduzione della canapa in Italia come coltura industriale.

Attualmente in Sardegna della pianta è rimasto solo il nome (*cánnau, cannáu, cánniu, cágnu, cannaítu, cannoítu* ecc.),<sup>40</sup> legato soprattutto ad un certo tipo di corde ottenute appunto con tale materiale; il termine *cannabàcciu* è uno dei pochi riferibili ad un tessuto grossolano di canapa in opposizione a *tela*, che indica invece un tessuto fino, normalmente di lino.

Nel passato, anche in Sardegna, la canapa veniva coltivata per ricavarne la fibra tessile e la conferma è data da documenti di età medioevale in cui compaiono toponimi e termini che indicano tessuti, legati alla pianta: nel *Condaghe di San Nicola di Trullas* è presente *cannabariu*;<sup>41</sup> nel *Condaghe di San Pietro di Silki, s'ena dessos cannaurios*;<sup>42</sup> nel *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado, flumen de cannavaria*;<sup>43</sup> negli *Statuti Sassaresi, fardellu de telas, et de cannavaza*.<sup>44</sup>

Per il XVI secolo si ha la testimonianza dello storico sassarese Giovanni Francesco Fara, secondo il quale nell'Isola «*cannabis parvus est usus*», il che comunque conferma la presenza della pianta.<sup>45</sup>

La coltivazione della canapa non assunse mai nell'Isola i caratteri di una produzione di tipo industriale limitandosi in genere a soddisfare i bisogni locali, come è testimoniato dalle numerose informazioni di cui disponiamo per la prima metà del secolo XIX. Francesco D'Austria-Este, nel 1812, annota nel suo diario: «Canape se ne semina, ma poca in Sardegna, non essendovi l'arte di ben filarla, pure se ne semina bastantemente nel Capo di Cagliari, verso Pula, Oristano etc. e se ne fa delle tele forti, e corde, però solo per l'uso interno del paese, e né lino, canape non formano oggetti del commercio colli paesi esteri». Però, a parere del nobile, si poteva introdurre in Sardegna «una fabbrica di cordame, gomene, reti per pescare, ma in grande, poiché

la canape viene bene in Sardegna, ma si coltiva poco, e le poche che si fanno sono cercate e buone».<sup>46</sup>

Il viaggiatore francese J. François Mimaut, nel 1825, attesta per Olzai la coltivazione, che continua almeno fino al 1911, come è riferito da Pietro Meloni Satta.<sup>47</sup>

Per gli anni 1833-56 numerose e preziose sono le notizie riportate nel *Dizionario* di Goffredo Casalis da Vittorio Angius, dalle quali risulta la diffusione della coltura in moltissimi centri della Sardegna,<sup>48</sup> nonché la quantità seminata o raccolta.

Anche nella seconda metà del XIX secolo si continuò a coltivare la canapa dal momento che Francesco Aveni nelle campagne di Sorso vide delle colture di questa pianta: «Fu presso a Sorso che mi accadde di vedere per la prima volta in Sardegna la canape, la quale, benché su piccola superficie e seminata fittissima, aveva bella vegetazione e dava molta speranza di sé».<sup>49</sup> Il Municipio di Orani, piccolo centro in provincia di Nuoro, partecipò alla Seconda Esposizione Sarda tenutasi a Sassari nel 1873 con «tessuto misto di canape e lana».<sup>50</sup>

Secondo le statistiche ufficiali nel 1878 si produssero in Sardegna 951 quintali di canapa, dei quali 650 nella provincia di Cagliari e 301 in quella di Sassari;<sup>51</sup> ma probabilmente a queste quantità si devono aggiungere quelle non dichiarate che integravano il fabbisogno familiare necessario alla realizzazione di tessuti per la casa e per il lavoro. La coltivazione continuò per tutto il secolo, ma ufficialmente è del tutto cessata nel 1930, come risulta dalla tabella compilata nel 1932 dall'Istituto Geografico De Agostini, riguardante l'estensione della coltura e la produzione del lino e della canapa in tutte le regioni del Regno.

La superficie riservata alla coltivazione era esigua dal momento che in Sardegna si seminava in quantità minime, generalmente nei terreni fertili, umidi o irrigui. La coltivazione non era esclusiva competenza della manodopera maschile ma anche femminile.

D'inverno, prima della semina, il terreno veniva concimato con letame ovino o bovino, arato e poi nuovamente concimato. Nei terreni umidi, che non venivano poi irrigati, la semina veniva fatta nel mese di marzo, ma in quelli irrigui si seminava per tutto il mese di maggio. Si procedeva allo stesso modo del lino, cioè preparando dei solchi e coprendo il seme con la zappa o l'aratro.<sup>52</sup>

Anche la canapa, come si è già visto per il lino, veniva seminata molto fitta e questo per due ragioni: innanzi tutto perché non si sviluppavano troppo le erbacce, in secondo luogo perché le piante crescessero esili, alte e dessero fibre lunghe e pregiate. Le piante della canapa poste a distanza considerevole si sviluppavano molto, ramificavano e potevano raggiungere altezze di sei o sette metri. In questo caso le fibre che se ne ricavano erano adatte per fabbricare corde, ma non tessuti.<sup>53</sup> Nel mese di agosto, quando le piante iniziavano ad ingiallire, venivano tagliate al piede e messe ad essiccare.



Era sempre rispettato il punto giusto di maturazione in quanto, passato quel periodo, si poteva avere un vantaggio nel maggior peso del fusto a scapito della bianchezza e della filabilità della fibra. Le piante che invece servivano per i semi si lasciavano nel terreno perché giungevano a perfetta maturazione nel mese di settembre.

Le piante si stendevano sul posto e si lasciavano essiccare per due o tre giorni, rigirandole spesso. Dopo tale periodo le foglie erano così aride che scuotendole cadevano lasciando il fusto nudo e liscio. Si legavano a piccoli fasci e si lasciavano ancora essiccare disponendole a piramide. Quando le piante erano ben secche si eliminavano i fiori e le radici, si formavano dei fasci più grossi unendo dodici o tredici fascetti e si portavano a macerare in pozze lungo i corsi d'acqua, lasciandoli immersi dai cinque agli otto giorni «a seconda della caldezza dell'acqua conoscendosi la canape quando è macerata non solo dal colore, che di verde viene bianca, ma eziandio si vede, che le fila, o scorza si separano dallo stelo, o bacchetta».<sup>54</sup> Si doveva evitare di compiere tale operazione nelle acque limacciose perché le fibre acquistavano in questo caso una sgradevole colorazione, mentre se veniva eseguita in acqua corrente assumevano un bel colore bianco-giallino, che le rendeva ricercatissime.<sup>55</sup>

Il fusto della pianta della canapa è costituito da un tubo legnoso detto "canapulo", la cui superficie esterna è ricoperta da una corteccia: nello strato più interno di essa, il cosiddetto "libro", sono riunite, in fasci disposti concentricamente, le fibre della canapa. Queste fibre, più o meno lignificate, sono unite tra loro da sostanze peptiche cementanti; la macerazione ha lo scopo di renderle solubili, mediante un processo biochimico, e quindi di far sì che le fibre siano utilizzabili per la filatura.<sup>56</sup>

Ultimata la macerazione, i fasci, risciacquati bene e tolti dall'acqua, venivano fatti asciugare per due o tre giorni. Una volta che le fibre erano ben aride, si procedeva alla scavezzatura mediante malli e poi alla gramolatura con gramole simili a quelle usate per il lino, allo scopo di liberare il taglio dalle parti legnose. Anche le fibre della canapa, prima della filatura, venivano sottoposte a pettinatura mediante pettini di diverse dimensioni, consistenti in tavolette di legno provviste di aculei di ferro. Queste operazioni erano fatte all'aperto. Per la filatura erano usati la rocca e il fuso; i processi per ottenere il filato erano simili a quelli praticati per il lino. Dal fuso il filato passava all'aspo per essere ridotto in matasse. Si procedeva quindi alla sbiancatura mediante lavaggi con lisciva e ripetuti risciacqui. Il filato fino veniva impiegato nella tessitura per ottenere tessuti destinati ai diversi usi, la stoppa per tessuti grossolani.

In Sardegna la canapa continuò ad essere utilizzata nella tessitura anche dopo la scomparsa della produzione in loco; veniva importata, fino agli anni '50-60 del secolo scorso, già ridotta in matasse e utilizzata per

lenzuola, coperte o altri manufatti ritenuti però meno pregiati di quelli di lino.<sup>57</sup>

Attualmente è in corso una rivalutazione di questa interessantissima pianta e dei suoi tanti usi per cui, sia in Europa che in USA e Canada, si sta riprendendo la sua coltivazione ma con licenze e sotto controllo delle autorità. Dalla canapa, oltre che la fibra tessile, si ottengono carta di ottima qualità, materiali di isolamento ed anche per costruzioni, olio per alimentazione umana, margarina, solventi, vernici, plastica biodegradabile, carburante, mangimi, prodotti per l'igiene personale (saponi, shampoo, gel da bagno, creme e cosmetici), estratti per prodotti farmaceutici naturali molto utili per la cura di glaucomi, degli spasmi, delle malattie neuro muscolari e del sistema nervoso, come la sclerosi multipla.<sup>58</sup>

### *Cotone*

È una fibra vegetale ottenuta dalle capsule mature di un arbusto alto circa 40 cm, con foglie lobate. A due mesi dalla semina sbocciano i meravigliosi fiori il cui colore, nel giro di tre giorni, si trasforma da bianco a rosso. Quando il fiore viene fecondato perde i petali e in 25 giorni cresce una capsula, con forma a goccia, circondata da una foglia chiamata brattea e sostenuta da un calice. All'interno della capsula ci sono da 5 ad 8 semi su cui si sviluppa la fibra. Quando la capsula è matura si apre in 4 parti mostrando il batuffolo di cotone. La prima operazione dopo la raccolta è la sgranatura, che permette di staccare le fibre dai semi, successivamente si procede alla cardatura e alla pettinatura, necessarie per eliminare tutte le impurità. I cotonei si classificano a seconda del titolo, mentre la lunghezza della fibra ne determina la qualità: più è lunga, più sono lucenti, resistenti e pregiati. La lunghezza della fibra può misurare da meno di 20 a più di 40 millimetri.

Le più vaste coltivazioni di cotone si hanno in America, India, Cina, Egitto, Pakistan, Sudan ed Europa Orientale. Nel bacino del Mediterraneo il cotone fu introdotto dagli arabi. In Europa fu la rivoluzione industriale ad incrementarne notevolmente produzione e trasformazione, sotto la spinta di invenzioni meccaniche e innovazioni tecnologiche.

L'introduzione della coltura del cotone in Sardegna fu abbastanza tarda e, secondo Pietro Amat di San Filippo, fu il mercante Pietro Porta ad introdurla intorno al 1606.<sup>59</sup> Tale affermazione è però ancora da verificare dal momento che, negli inventari stilati in occasione della confisca dei beni ai ribelli sassaresi durante le rivolte del 1347-48, risultano ingenti quantità di fibre tessili grezze (cotone, lino, canapa, lana e seta), ma anche filate e tinte.<sup>60</sup>

Lo spagnolo don Sebastiano Montagnana, trasferitosi da Barcellona a Cagliari, negli anni 1735-40, nelle terre che possedeva ad Uta e a Maracalagonis, tentò prima la coltivazione del gelso e poi quella del cotone.<sup>61</sup> Altri esperimenti furono fatti intorno agli anni 1752-53.



Ma fu alla fine del secolo che il viceré, conte di Thaon di Sant'Andrea, dietro suggerimento di Giuseppe Cossu, censore Generale dei Monti di Soccorso, chiese al ministro per gli affari della Sardegna, Conte Graneri, di inviargli sementi di cotone e «macchine per disgranarlo».<sup>62</sup> Lo stesso viceré, il 30 novembre 1789, inviò una circolare ai Censori Diocesani «affinché promuovano nei loro dipartimenti il seminerio del cotone col porre in vista dei villici li ragguardevoli vantaggi, che da questo nuovo ramo di coltura potranno ritrarre, e sopra tutto col-l'istruirli sul modo, regole, e cautele, colle quali deve eseguirsi la coltura, e raccolta del cotone».<sup>63</sup> Le istruzioni furono date, oltre che con questa circolare, con una lettera pastorale del vescovo di Galtelli, P. Craveri,<sup>64</sup> e poi, nel 1796, con un opuscolo di Giuseppe Cossu.<sup>65</sup>

Fu soprattutto Giovanni Maria Angioy, giudice della Reale Udienza, che fece diversi esperimenti di coltivazione del cotone nei terreni di sua proprietà vicino a Cagliari. I risultati furono felicissimi ed egli introdusse anche moderni macchinari per la lavorazione su scala industriale della bambagia. «Ma gli avvenimenti politici della fine del secolo, come causarono un arresto e perfino un regresso in tutta la produzione agricola tradizionale, così impedirono la diffusione di quelle colture specializzate che, secondo il parere degli esperti, avrebbero potuto incrementare una fiorente industria manifatturiera e attivare nuove vie di commercio».<sup>66</sup> Un altro manualetto di istruzioni sulla coltivazione del cotone fu pubblicato anonimo (ma di Giuseppe Cossu) nel 1806.<sup>67</sup>

Francesco D'Austria-Este nel 1812 scrive: «Cottone (*sic*) si è provato a seminarne in Sardegna, vi viene bene, ma la facilità d'averne da Levante fa che forse quest'articolo non torna a conto, e infatti poco ne piantano».<sup>68</sup>

Nel 1819 furono nuovamente condotti dei tentativi per la diffusione della coltivazione del cotone. Il Censorato Generale, insieme alla Reale Società Agraria che si era costituita a Cagliari, tramite i Censorati Diocesani, fecero opera di propaganda fra gli agricoltori e furono distribuite più di tremila libbre di semi di cotone. Nel 1820 furono fatti esperimenti in quasi tutti i comuni sardi per ordine viceregio e del Censore Generale; ma anche privati cittadini si dedicarono a questa coltura.<sup>69</sup> I risultati, però, furono «sfavorevoli e poco incoraggianti per tentarne di nuovo l'esperimento. Le Giunte locali attribuirono la pessima riuscita della tentata seminazione a cause sì molteplici e diverse da non offrire un sicuro criterio per pronunciarsi sull'attitudine delle terre dell'isola a questa coltura».<sup>70</sup>

Se ne riprese la coltivazione nel 1864 e si costituirono alcune società industriali che però fallirono dopo due o tre anni di prove, sia per la cattiva gestione sia per l'invasione delle cavallette, flagello non trascurabile in quanto fu probabilmente una delle cause che fecero abbandonare la coltivazione di tale pianta. Importanti iniziative vennero intraprese dalla Società Koechlin e Huguenin a Portotorres e dalla Società Lombarda di

coltivazioni in Sardegna a Sassari. Il cotone più coltivato in Sardegna fu il *Gossypium arboreum*, ma nella zona di Cagliari, in quegli anni, per opera del conte Nieddu, furono tentati esperimenti con diverse varietà (siamese bianco, luigiano ed erbaceo); la qualità siamese fu ritenuta la più idonea per il clima ed il terreno della Sardegna meridionale.<sup>71</sup>

Soprattutto nel Campidano si formarono in quegli anni alcune Commissioni per la coltura del cotone e quella di Oristano, nel 1865, inviò all'Esposizione dei Cotoni Italiani di Napoli un ricco campionario di varietà della Valle del Tirso che furono giudicate ottime e paragonabili ai migliori cotoni egiziani e indiani.<sup>72</sup>

Alla I Esposizione agricola e industriale sarda tenutasi a Cagliari nel 1871, fra le materie tessili esposte, vi furono anche lavori in cotone e nella relazione della Commissione si legge: «È pure d'antico uso la tessitura di coperte di cotone imbianchito a disegni, nella cui scelta alcuna delle espositrici mostrò buon gusto, altre meno. La casa di pena di Tempio ha pure presentato vari campioni de' suoi tessuti, tele di lino e di cotone lisce ed operate, fazzoletti di cotone tinti, tela ginnastica, lasciando però ignorare la portata in linea commerciale di tali oggetti e rispettivi prezzi».<sup>73</sup> Esisteva quindi in Sardegna una produzione casalinga, forse abbastanza ridotta, di tessuti realizzati con filato di cotone, usato il più delle volte come ordito.

Nella prima metà del XIX secolo operava a Cagliari un'industria tessile cotoniera in cui furono prodotte in un anno (fra il 1834-35) 1423 pezze di cotone. Tentativi di coltivazione furono fatti fino al secolo scorso, anche nella Nurra, ma tali esperimenti non ebbero poi seguito.

### Seta

L'uso della seta – ottenuta dal filamento prodotto dalle larve (baco da seta) di alcuni lepidotteri del genere Bombice, tra i quali il più importante è il Bombice del gelso (*Bombyx mori*) o filugello – per la produzione dei tessuti ebbe inizio probabilmente in Cina nel 2600 a.C. e i segreti dei metodi di lavorazione rimasero monopolio della corte imperiale per moltissimi secoli. In Giappone le prime nozioni dell'allevamento del baco e della trattura della seta arrivarono soltanto nel III secolo a.C.

Non si sa quando l'arte della seta arrivò in Grecia, anche se è noto che qui era conosciuta e valutata quanto l'oro già dal IV secolo a.C. A Roma veniva importata attraverso Creta e la Sicilia, passando per Napoli, ma per lungo tempo non si poté disporre di notizie precise circa la sua origine. Nel II secolo d.C. l'allevamento del baco compare e fiorisce in Egitto, Siria e Palestina, diffondendosi in seguito a Costantinopoli.

Fu Giustiniano, intorno al 550, a trafugare il seme bachi per mezzo di monaci e da Bisanzio l'industria serica passò alle altre province europee ed asiatiche dell'Impero Romano d'Oriente. In Italia venne introdotta probabilmente alla fine del IX secolo ad opera dei



greci-bizantini in Calabria, da cui poi passò in Sicilia e nel resto della penisola.<sup>74</sup>

L'allevamento del baco e la lavorazione della seta raggiungeranno il loro apice nel '500 e '600 in Toscana, Emilia, Veneto, Lombardia e Liguria. Sotto l'amministrazione austriaca, l'industria si sviluppò in tutto il Lombardo-Veneto e Como ne diventò la capitale indiscussa sia per la bachicoltura che per la lavorazione della fibra.

Attualmente all'Italia, che fino ai primi decenni del secolo scorso deteneva il primato della produzione, ormai praticamente cessata, spetta soltanto quello della qualità dei suoi prodotti. La maggiore produttrice di bozzoli è la Cina, seguita da Giappone, India, Corea e Brasile.

Le modalità di introduzione della coltura del gelso e dell'allevamento dei bachi da seta in Sardegna sono ancora da verificare, come anche l'ipotesi dell'avvio della sericoltura in epoca bizantina.<sup>75</sup>

Documenti medioevali, conservati negli archivi di Barcellona, Genova e Pisa, attestano la presenza di tessuti di seta in Sardegna.<sup>76</sup>

È certo però, al contrario di quanto sostenuto nel passato, che la presenza della produzione serica nell'Isola non è tarda, dal momento che la seta sarda (*seda sardescha*) è menzionata a metà del secolo XIV.

Il documento più significativo fino ad ora ritrovato è rappresentato da due registri dell'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona, relativi ai beni sequestrati dal governo aragonese a ribelli e loro familiari in occasione della rivolta di Sassari del 1347-48. Nell'inventario, redatto nel 1352, è riportato un elenco di oggetti di varia natura e valore: pelli, stoffe, fibre tessili, vestiti, gioielli, mobili, utensili domestici e artigianali e generi alimentari. Le stoffe erano di cotone, di lino, di canapa, di lana, di fustagno e anche di seta. Fra le cose che non potevano essere vendute risultavano «*les quantitats de seda sardescha següents: a – Primerament una senayla (cesta) plena de seda sardescha; b – Item un saquet de seda sardescha*».<sup>77</sup>

Ciò che è da sottolineare è l'aggettivo *sardescha*, usato per indicare la provenienza del tessuto. Nello stesso inventario si trovano, infatti, *cadires sardesques* (seggioline sarde) e una *caxia pisanescha* (cassa pisana).<sup>78</sup>

Un'altra importante notizia è contenuta in una lettera inviata da Barcellona il 3 agosto del 1409 dal re d'Aragona Martino il Vecchio a Pietro Torrelles, capitano generale dell'esercito catalano-aragonese a Cagliari, durante la guerra con il Giudicato d'Arborea.

Il re, ancora ignaro della morte per malaria del figlio Martino il Giovane, avvenuta nell'Isola dieci giorni prima, continuando l'attività di governo chiedeva che dalla Sardegna gli venissero mandati, per i lavori domestici della sua dimora estiva di Bellesguard, quindici o venti uomini ed una donna capace di fare la pasta, d'età tra i trentacinque e i quarant'anni; inoltre, avendo saputo che fra i prigionieri di guerra vi erano due setaioli di Sanluri, che operavano meravigliosamente la seta (*ba*

*dos catius qui obren meravellosament de seda*), li voleva in Catalogna.<sup>79</sup>

Secondo questa importante fonte, in Sardegna, durante la civiltà giudicale, non solo la seta era presente, ma vi erano anche artigiani capaci di lavorarla *meravellosament*.

Ciò che ha tratto in inganno molti autori circa l'introduzione della sericoltura nell'Isola a metà del 1500, è quanto scritto dallo storico sassarese Giovanni Francesco Fara.

Nel manoscritto *De Chorographia Sardiniae*, probabilmente anteriore al 1565, si legge che: «Il sorbo ed il moro sono assai comuni, soprattutto nelle campagne di Sassari ove, da pochi anni in qua, si iniziò ad allevare i bachi da seta che – mirabile spettacolo della natura e meraviglioso e quasi inspiegabile artificio – formano una stoffa di seta veramente preziosa e se ne confezionerebbe una quantità ancora maggiore se vi fosse un più ampio numero di artigiani che lavorino la seta».<sup>80</sup>

Per quanto attiene al periodo della dominazione spagnola, furono fatti diversi tentativi per l'incremento della bachicoltura isolana; nei Parlamenti del 1603, 1624 e 1656 e nel pregone del duca di San Giovanni del 1700,<sup>81</sup> il tema della necessità di estendere la gelsicoltura e la bachicoltura in Sardegna emerge continuamente, essendo diffusa la consapevolezza che da questa industria sarebbero derivati all'Isola notevoli benefici economici in grado di affrancarla dalle condizioni di estrema miseria in cui versava; e poiché le sollecitazioni non ebbero risposte concrete, vennero emanate disposizioni che obbligavano i proprietari di terreni chiusi o aperti a piantare un certo numero di gelsi. I contravventori venivano assoggettati a pene pecuniarie rilevanti. Si sperava che, con la disponibilità di foglie di gelso, *l'art de fer seda* si sarebbe diffusa facilmente con grande vantaggio per il regno. Riassumendo diremo che nessuna legge nel periodo spagnolo venne compiutamente applicata per una serie di motivi, non ultimo dei quali la concentrazione della proprietà terriera nelle mani di poche persone, per cui uno sviluppo della bachicoltura avrebbe comportato vantaggi economici solo per alcuni.

Anche per il Piemonte (l'Isola era passata sotto la dominazione dei Savoia nel 1720) la possibilità che in Sardegna si sviluppasse la bachicoltura era abbastanza allettante; a patto che la nuova industria si limitasse a fornire materia prima alle imprese di trasformazione piemontesi e l'Isola costituisse mercato in cui i prodotti finiti potessero essere smerciati senza concorrenza.

Nella seconda metà del 1700 la bachicoltura aveva raggiunto discreti risultati in alcuni centri del Nuorese quali Orgosolo, Dorgali, Galtelli, Nuoro, Oliena, Mamoiada e Orosei.

Qui l'industria serica non si limitava alla sola produzione di bozzoli e di semi bachi, ma copriva anche l'intero processo di lavorazione della seta utilizzata per la produzione di indumenti di lusso e principalmente di copricapi per il vestiario femminile.





111



112

111-112. Bozzoli di baco da seta, Orgosolo, 1980-88 (foto Antonio Tavera).

Il baco da seta che si alleva ad Orgosolo è del tipo a tre mute ed è, con tutta probabilità, l'unica varietà di baco a bozzolo giallo ancora allevata in Italia.

113-115. La trattura, Orgosolo, 1980-88 (foto Antonio Tavera). In una bacinella, in cui è stata riscaldata dell'acqua fino ad una temperatura di circa 60°, si versano i bozzoli per facilitare lo

Essendo la richiesta di capi di abbigliamento abbastanza forte a fronte di una produzione locale insufficiente, si provvedeva ad acquistare il prodotto da altri centri, fra i quali Oristano, dove, accanto alla bachicoltura, non esisteva un artigianato in grado di provvedere alla trasformazione della materia prima.<sup>82</sup>

Per questo periodo si hanno numerose notizie di nobili sardi che facevano tessere fuori dall'Isola, utilizzando seta da loro prodotta, tessuti di arredamento.<sup>83</sup> La qualità dei manufatti sardi era infatti giudicata alquanto scadente e grossolana non tanto per il fatto che i bachi venissero alimentati con foglie di gelso nero, varietà molto diffusa nell'Isola, ma piuttosto per le tecniche rudimentali seguite nelle fasi di trattura. La seta infatti era di ottima qualità e gli indumenti che se ne ottenevano, fazzoletti per il capo in modo particolare, erano molto resistenti all'usura. Durante la dominazione sabauda la bachicoltura sarda conseguì qualche risultato, ma non raggiunse mai uno sviluppo rilevante, benché la seta prodotta si fosse mostrata, per caratteristiche merceologiche, superiore a quella piemontese, perché si temeva la nascita di industrie isolane di trasformazione dei bozzoli che avrebbero finito per entrare in concorrenza con quelle piemontesi.

Riguardo all'opera di divulgazione delle tecniche di coltivazione del gelso e di allevamento dei bachi, vennero inviate da alcuni vescovi lettere pastorali ai loro diocesani.<sup>84</sup>

Per diffondere maggiormente questa coltura, nel 1779, il censore diocesano di Ales, Antonio Purqueddu, fece pubblicare a proprie spese un poemetto didascalico in ottava rima, in dialetto campidanese e con traduzione italiana a fronte, dal titolo *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi (Su tesoru de sa Sardigna)*.<sup>85</sup>

Anche Giuseppe Cossu, censore generale, pubblicò, fra il 1788 e il 1789, un'opera didascalica sotto forma di dialogo in italiano e campidanese, intitolata *La coltivazione de' gelsi e propagazione de' filugelli in Sardegna*, divisa in due parti: *Moriografia sarda, ossia Catechismo gelsario* e *Seriografia sarda, ossia Catechismo del filugello*.<sup>86</sup>

Nella prima metà del XIX secolo la sericoltura in Sardegna era abbastanza sviluppata, ma non raggiunse mai le dimensioni di altre regioni italiane. L'incremento, mai ottenuto dalle numerose leggi promulgate nel tempo, fu invece favorito dall'epidemia di atrofia (o pebrina) che distrusse, intorno al 1850, gli allevamenti della Francia e successivamente quelli italiani; fu per questo motivo che

svolgimento delle bave; poiché un unico filamento è troppo sottile per essere lavorato, se ne devono riunire diversi. La donna che esegue la trattura, tenendo le bave fra pollice e indice della mano destra, le fa passare attraverso la mano chiusa, così da garantirne la liscitura per sfregamento facilitandone inoltre la saldatura in un unico filo che viene avvolto in un aspo di legno e canna (*sa naspa*) tenuto con la mano sinistra.

116. Gomitolo di seta, Orgosolo, 1980-88 (foto Antonio Tavera).





113



115



114



116





117



118



119



120

la bachicoltura sarda conobbe il suo massimo sviluppo fra il 1865 e il 1875:<sup>87</sup> un prospero allevamento di bachi non per ricavarne seta ma seme bachi per la riproduzione di cui rifornivano gli allevamenti della penisola.

Le scoperte del Pasteur<sup>88</sup> e del Cantoni, che portarono alla selezione cellulare e quindi alla produzione di seme bachi sano, affrancarono il Piemonte dall'Isola per il rifornimento di seme bachi e portarono alla definitiva e pressoché totale scomparsa della bachicoltura sarda. Anche la Società Bacologica di Sassari, costituitasi nel 1870, ebbe breve vita.

La sericoltura isolana, abbastanza diffusa nel 1800, agli inizi di questo secolo era già in agonia, nonostante i vari tentativi di diffusione da parte di diversi agronomi sardi o operanti in Sardegna.<sup>89</sup>

Nel dicembre del 1926 venne istituito l'Ente Nazionale Serico con lo scopo di favorire lo sviluppo della gelsicoltura e della bachicoltura, che promosse anche in Sardegna corsi teorico-pratici per bachicoltori, concorsi a premi e la distribuzione gratuita di piantine di gelso. Soltanto in un centro del Nuorese, Orgosolo, la sericoltura è riuscita a sopravvivere a livello familiare sino ai nostri giorni. Scopo esclusivo dell'allevamento è stato nel passato, ma lo è ancora oggi, la produzione della seta necessaria alla tessitura del copricapo a benda (*su lión-dzu*), fino a qualche anno fa indumento indispensabile



nel vestiario tradizionale giornaliero e festivo. Si tratta di un'attività molto ridotta, praticata per l'intero ciclo, dall'allevamento dei bachi alla trattura e tessitura, da una sola famiglia, che porta a termine le varie fasi con metodi arcaici in massima parte ricalcati sulla base di quelli in uso nell'Ottocento fra i piccoli bachicoltori. La signora Pasqua Rosa Sorighe, la quale, per tradizione familiare, si è da sempre occupata di questa attività, ha trasmesso tutti i saperi alla figlia Maria Corda, evitando in questo modo la perdita definitiva di un patrimonio culturale così importante.

Il baco da seta (*su erméddu*) che si alleva ad Orgosolo è del tipo a tre mute a bozzolo giallo. Attualmente può essere considerato varietà a se stante e rappresenta, con tutta probabilità, l'unica varietà di baco a bozzolo giallo ancora allevata in Italia, posto che già da diversi decenni la razza italiana a bozzolo giallo è stata sostituita, negli allevamenti industriali della penisola, da quella a bozzolo bianco, ritenuta più adatta alla produzione su larga scala in quanto la seta presenta maggiore facilità di tintura e migliore resa in fibra.

Ad Orgosolo<sup>90</sup> tale allevamento viene praticato ancora oggi probabilmente perché la seta che si ottiene, gialla e con notevole resistenza all'usura, non viene più prodotta dalla bachicoltura industriale e quindi ne è impossibile l'acquisto al di fuori del paese. I tentativi fatti nel recente passato con seme bachi a bozzolo bianco sono stati ben presto abbandonati poiché, sottoponendo la seta a tintura, non si otteneva la medesima tonalità di giallo.

Il seme bachi (*su sèmmene*) viene prodotto direttamente dalla bachicoltrice e conservato di anno in anno, dal mese di giugno fino all'aprile successivo, dentro una scatola di cartone in luogo fresco e asciutto; intorno al 25 aprile la scatola viene trasferita nella cucina, preferibilmente nelle vicinanze del caminetto, e dopo qualche giorno ha inizio la schiusa.

A cominciare dalla schiusa delle sementi l'attenzione per i bachi da parte dell'allevatrice sarà costante e per quaranta giorni terrà impegnate parecchie persone, spesso l'intero nucleo familiare.

Le varie fasi dell'allevamento, e quindi del ciclo biologico, del baco da seta hanno bisogno di un'accurata sorveglianza. La bachicoltrice dovrà dare priorità a quanto è necessario perché "l'educazione" dei bachi proceda nel massimo ordine e si possa concludere con la costruzione di bozzoli con buona resa di bava serica. È molto importante la somministrazione regolare delle foglie di gelso, unico cibo di cui si nutrono le larve.



121



122

117-120. Preparazione dell'ordito, Orgosolo, 1980-88 (foto Antonio Tavera).

Per procedere alla tessitura è indispensabile la preparazione dei fili d'ordito, la cui lunghezza viene stabilita in base al numero di bende che si intende tessere. A conclusione del lavoro l'ordito viene tolto dai pioli e ridotto in treccia per essere più facilmente manipolato e agevolmente collocato nei subbi del telaio.

121-122. La tessitura della seta, Orgosolo, 1980-88 (foto Antonio Tavera). Il telaio usato per la tessitura della seta è del tipo orizzontale e differisce da quello usato normalmente per le altre fibre per le sue dimensioni ridotte. Scopo esclusivo dell'allevamento dei bachi è stato nel passato, ma lo è ancora oggi, la produzione della seta necessaria alla tessitura del copricapo a benda (*su lióndzu*), fino a qualche anno fa indumento indispensabile nel vestiario tradizionale giornaliero e festivo.



A conclusione del ciclo vitale dei bachi verrà preparato il cosiddetto “bosco”, un insieme di rami intrecciati in modo tale da ottenere al loro interno tante piccole cavità in cui potrà essere costruito il bozzolo.

Trascorsi dieci giorni dalla formazione dei bozzoli si procede alla sbazzolatura, ossia alla loro raccolta dai rami, che avviene dopo averne accertato la maturità con un sistema empirico: sentendo il suono che proviene dal loro interno scuotendone qualcuno; solamente quando il suono è secco e nitido si può procedere alla sbazzolatura.

Le successive lavorazioni alle quali vengono sottoposti i bozzoli sono precedute dalla asportazione manuale della lanugine che li avvolge e che costituisce la spelaia o borra (*sa sèdina*).

Contemporaneamente vengono selezionati i bozzoli destinati alla riproduzione, necessari per il processo produttivo dell'anno successivo. Per il seme bachi si preferiscono quelli aventi buona dimensione, colore uniforme ecc., in quantità uguali di maschi e di femmine. Il riconoscimento del sesso delle farfalle racchiuse all'interno del bozzolo viene operato sulla base dell'aspetto esteriore: quello della femmina è di forma tondeggiante, mentre quello del maschio è cinturato nella parte mediana.

I bozzoli destinati alla produzione della seta vengono sottoposti invece all'essiccazione mediante introduzione, per circa 15 minuti, in un forno a legna, utilizzato normalmente per la panificazione domestica, portato ad una temperatura adeguata, tale da causare la morte delle larve.

Anche la trattura (*tirare seda*), ossia lo svolgimento delle bave di seta dai bozzoli, viene effettuata con tecniche rudimentali: in una bacinella di rame o di ferro smaltato, in cui è stata riscaldata dell'acqua fino ad una temperatura, stimata mediante immersione della mano, di circa 60°, si versano alcune manciate di bozzoli.

Poiché un unico filamento è troppo sottile per essere lavorato, si devono riunire i fili di vari bozzoli.

La donna che esegue la trattura, tenendo le bave fra pollice e indice della mano destra, le fa passare attraverso la mano chiusa, così da garantirne la lisciatura per sfregamento, facilitandone inoltre la saldatura in un unico filo che viene avvolto in un aspo di legno e canna (*sa naspà*) tenuto con la mano sinistra. Solo la grande perizia della filatrice consente di ottenere un filo liscio e uniforme. La parte interna dei bozzoli (*su oddbone*), rimasta nella bacinella, non viene utilizzata. La matassa ottenuta viene tolta dall'aspo, risciacquata subito in acqua corrente per eliminare le impurità residue ed evitare che i fili si saldino fra loro, strizzata con cura e messa ad asciugare all'ombra, quindi, una volta asciutta, sistemata sull'arcolaio (*su gbíndalu*) e ridotta in gomitoli. Mediante un fuso (*su usu*) la seta subisce una leggera torcitura in modo che il filo acquisti uniformità di diametro e resistenza.

Il filato verrà utilizzato per la tessitura al telaio: parte servirà per l'allestimento dell'ordito e parte per la trama. Per procedere alla tessitura è indispensabile la preparazione dei fili d'ordito (*s'istámene* o *s'ordíu*) la cui lunghezza viene stabilita in base al numero di bende che si intende tessere.

A conclusione del lavoro l'ordito viene tolto dai pioli e ridotto in treccia per essere più facilmente manipolato e agevolmente collocato nei subbi del telaio.

Il filato usato per la trama viene sottoposto, invece, a tintura con lo zafferano (*su tanfaránu*) che dà alla seta un particolare colore giallo ocra carico, in modo che sulla benda, a tessitura conclusa, il rossiccio della trama contrasti col giallo naturale della fibra impiegata per l'ordito.

La pianta dello zafferano è largamente coltivata nei paesi dell'interno della Sardegna a livello familiare, nei cortili annessi alle abitazioni, principalmente per essere usato nella preparazione dei dolci tradizionali; meno frequente era invece il suo uso in cucina.

Il telaio usato per la tessitura della seta è del tipo orizzontale e differisce da quello usato normalmente per le altre fibre per le sue dimensioni ridotte.

Il successivo trattamento prevede, una volta che le fibre sono state fatte asciugare all'ombra, la preparazione dei gomitoli e delle bobine per le spole a navetta.

A questo punto si procede all'allestimento del telaio con il caricamento dell'ordito nel subbio posteriore, la sistemazione dei licci precedentemente preparati e il passaggio dei fili d'ordito attraverso i denti del pettine, già sistemato dentro la cassa battente; concluse queste operazioni i fili d'ordito vengono assicurati al subbio anteriore e il telaio è pronto per la tessitura.

Il manufatto ottenuto è una striscia larga circa 30 centimetri e di lunghezza corrispondente a quella dell'ordito precedentemente preparato in funzione del numero di indumenti che si vuole ottenere, ossia pari, in centimetri, a un numero multiplo di 140.

Chiaramente, come tutti i processi produttivi, anche la sericoltura orgolese, al pari di quella sarda, è stata fortemente condizionata nel corso del tempo dalle regole di mercato inerenti la domanda e l'offerta.

Nel recente passato, quando l'abbigliamento popolare tradizionale femminile rappresentava il normale modo di vestire, gli allevamenti di bachi da seta erano numerosi, con una produzione di fibre seriche in grado di soddisfare la quasi totalità della domanda proveniente dal mercato locale che richiedeva bende in numero cospicuo.

Il progressivo ridursi delle fasce di popolazione femminile che ancora vestono l'abito tradizionale, unitamente all'entrata nell'uso giornaliero di indumenti di produzione industriale, ha avuto come conseguenza il contrarsi della bachicoltura tradizionale.

Tuttavia la domanda di bende di seta per l'abbigliamento festivo, anche se notevolmente ridotta, è ancora significativamente presente.



### *Bisso marino*

Col termine bisso, derivato dal tardo latino *byssus* e dal greco *byssos*, vennero indicati tessuti diversi nelle varie epoche. Nella terminologia tessile del passato il vocabolo designava fibre sottili di seta, di cotone o di lino, spesso molto preziose, di tessuti antichi, mentre in quella attuale indica una stoffa di tela finissima a trama uniforme, adatta per ricami, tovagliati e simili.<sup>91</sup>

Nel linguaggio biologico il termine latino *byssus* indica i filamenti di natura cornea elastica, prodotti in forma semifluida, e induriti dal contatto con l'acqua di mare, da una ghiandola presente nel corpo di taluni molluschi lamelibranchi bivalvi, quali ad esempio la *Pinna nobilis*, mediante i quali l'animale si fissa saldamente ad un substrato solido. Il fiocco serve alla pinna come ancora per fissarsi al fondo e non essere quindi spostata dalle correnti marine. In particolare dal bisso della *Pinna nobilis* si otteneva fin dall'antichità un tessuto di aspetto sericeo e di colore bruno dorato, detto anche seta marina.<sup>92</sup> Come in altre regioni italiane anche in Sardegna la pesca della pinna veniva praticata nel passato e se ne otteneva fra l'altro bisso utilizzato nella confezione di guanti, scialli, cappelli, giubbetti e altri capi di vestiario. Il bisso è una fibra tessile molto pregiata che, fino alla diffusione dell'allevamento del baco da seta e quindi della produzione serica in Italia, non aveva rivali.

La *Pinna nobilis*<sup>93</sup> è il più grande fra i bivalvi presenti nel Mediterraneo; il suo habitat è rappresentato dai fondali fangosi e detritici a batimetrie variabili da 2 fino a circa 100 m. Le coste sarde erano ricchissime di questi particolari bivalvi che potevano raggiungere la misura di oltre un metro; attualmente sono presenti solo in piccoli gruppi e hanno dimensioni ridotte. Caratteristica tipica di tutte le specie della famiglia *Pinnidae*

è quella di ancorarsi con lunghi fili adesivi (bisso) su parti dure del fondo fangoso del mare, quali ad esempio pietre o radici di *Posidonia oceanica*.<sup>94</sup>

L'animale contenuto fra le due valve può raggiungere il peso di oltre un chilogrammo ed è commestibile: ad Alghero e nell'isola di La Maddalena, prima che divenisse dichiarata una specie protetta, si faceva largo uso delle pinne nell'alimentazione.<sup>95</sup>

I sistemi di pesca erano diversi a seconda delle località. In certi casi il mollusco veniva strappato dal fondo direttamente dai pescatori che si immergevano, in altri la conchiglia veniva afferrata mediante una verga di ferro con l'estremità sagomata a formare un anello ogivale aperto su un lato che permetteva di strapparla dal fondo, in altri ancora, al posto della verga di ferro sagomata, veniva usata una lunga fune di sparto con l'estremità legata a cappio, la quale, calata sul fondo e stretta attorno alla pinna, ne consentiva l'asportazione.<sup>96</sup> Un altro metodo consisteva nell'uso di una sorta di rastrello a rebbi lunghi e diritti: trascinato sul fondo marino dalla barca, sradicava le pinne che trovava lungo il percorso.<sup>97</sup>

Il bisso, dopo la raccolta, veniva sottoposto ad un primo lavaggio in acqua salata per eliminare i frammenti di conchiglie e gli altri detriti marini; in seguito lo si risciacquava in acqua dolce fredda.<sup>98</sup> Si procedeva quindi all'asciugatura che, secondo alcuni, veniva fatta al sole,<sup>99</sup> mentre per altri soltanto in ambienti ventilati.<sup>100</sup>

I bioccoli venivano successivamente sottoposti a pettinatura con un pettine corto, a dentelli fitti e di media lunghezza dalle punte sottili ed acuminate in acciaio, poiché il bisso, per diventare lucido, aveva bisogno di essere sfregato contro un corpo duro a superficie liscia.<sup>101</sup> La filatura manuale, eseguita con rocca e fuso di legno di piccole dimensioni, era molto difficile; l'abilità

123. *Pinna nobilis* con filamenti di bisso, Sant'Antioco, Museo Etnografico.

Il fiocco di filamenti (bisso) serve alla conchiglia come ancora per fissarsi al fondo e non essere quindi spostata dalle correnti marine. In particolare dal bisso della *Pinna nobilis* si otteneva fin dall'antichità un tessuto di aspetto sericeo e di colore bruno dorato, detto anche seta marina.



123





124

delle filatrici consisteva nell'ottenere filati sottilissimi e di diametro uniforme.

Il bisso della pinna presenta due gradazioni della tinta marrone: una chiara e una scura. Erano preferite per la maggiore bellezza le fibre chiare e dorate, in quanto, se colpite dalla luce, mandavano riflessi metallici.<sup>102</sup> Non tutte le pinne producono bisso dello stesso colore, ma con caratteristiche differenti a seconda delle varietà, del fondo marino e dell'alimentazione di ciascun bivalve. Oltre il dorato, le tonalità possono essere tabacco, marrone, nero olivastro e dorato misto con vari colori iridescenti.<sup>103</sup>

I tessuti che si ottenevano dal bisso, sottilissimi e resistenti, erano molto ricercati anche per la morbidezza e la trasparenza; soprattutto per quest'ultima caratteristica erano famosi in tutto il bacino del Mediterraneo e conosciuti come "tarantinidie", nome dato dalla città di Taranto, dove, durante il periodo greco-romano, si ebbero le più rinomate manifatture. Tuttavia questa affermazione, assai frequente negli scritti anche recenti sull'argo-

mento, è stata confutata recentemente da L. D'Ippolito, la quale sostiene che si tratti di un *topos*.<sup>104</sup>

Il bisso ha sempre avuto costi altissimi, sia per l'alto numero di pinne occorrenti per ottenere fibre in quantità sufficienti alla manifattura di piccoli indumenti, sia in quanto i bioccoli, dal momento della pesca a quello di utilizzazione, perdono nelle diverse operazioni di lavaggio e pettinatura delle fibre oltre 1/3 del peso iniziale.

Si sostiene che la pesca delle pinne e di conseguenza la lavorazione del bisso nell'Isola sarebbero state praticate su larga scala nelle colonie fenicie per sfruttare la grande abbondanza di conchiglie del mare sardo.<sup>105</sup> In insediamenti fenicio-punici sardi sono stati trovati diversi frammenti di tessuti, ma nessuno studio è stato ancora fatto per determinare la natura delle fibre tessili che li costituiscono. Il bisso viene spesso affiancato alla porpora, sostanza colorante con la quale i Fenici tingevano tessuti preziosi.<sup>106</sup>

La pesca delle pinne utilizzate per la confezione del bisso, come anche quella dei murici per la porpora, secondo F. Cherchi Paba, avrebbe avuto uno sviluppo continuativo nel periodo bizantino tanto che ancora nell'VIII secolo si esportavano bisso e porpora non soltanto nelle corti longobarde, ma anche in quelle occidentali e orientali.<sup>107</sup>

Notevole importanza riveste, ai fini dell'accertamento dell'esistenza di una industria del bisso in Sardegna durante il periodo bizantino, la lettera inviata da papa

124. Tessitrici di bisso del laboratorio di Italo Diana, Sant'Antioco, 1930 circa, in W. Massida, F. Steri, *Sant'Antioco per immagini*, Cagliari 2004.

125. *Fuso per la filatura del bisso*, Sant'Antioco, Museo Etnografico. La filatura manuale, eseguita con rocca e fuso di legno di piccole dimensioni, era molto difficile; l'abilità delle filatrici consisteva nell'ottenere filati sottilissimi e di diametro uniforme.



Leone IV nell'848 allo *iudex* di Sardegna; nella missiva il pontefice chiedeva, fra l'altro, che venisse acquistata per suo conto della lana marina (*quod nos usu nostro pinnino dicimus*) da inviare a Roma in quanto necessaria alla confezione di paramenti sacri.<sup>108</sup>

Sul significato del termine "lana marina" si sono alternate nel tempo diverse interpretazioni da parte degli storici; per Camillo Bellieni esso altro non era che l'equivalente di *pinnino*, ossia stoffa confezionata con piume di uccelli acquatici quali oche, cigni e anatre. Non trascura l'ipotesi che la lana marina sia il materiale tessile ottenuto dai filamenti prodotti da «mitili aderenti a rocce per mezzo di un liquido vischioso, che a contatto con l'acqua indurisce subito sotto forma di fibre resistenti o bisso, con cui si possono anche tessere stoffe».<sup>109</sup> Contro l'ipotesi del Bellieni, che giudica inattendibile in quanto mancano del tutto notizie in merito, si dichiara Giulio Paulis per il quale invece l'identificazione della lana marina col bisso ha «un solido fondamento dal punto di vista linguistico. Infatti, "*pinninum*" traduce il greco *érion píninon* 'lana della pinna' (bisso) e anche l'espressione latina "*lana marina*" corrisponde in modo perfetto, come calco, al greco *tà ek tês thálattes éria* 'i filamenti della *pinna nobilis*', propriamente 'lana marina'.<sup>110</sup>

Mancano, al momento attuale, notizie in grado di confermare la continuità dell'industria del bisso marino anche nelle epoche successive. Ciò è presumibile dal momento che, in Sardegna, ancora nel XVIII secolo, si pescavano le pinne per ottenerne la fibra tessile; nel 1754 furono donate al papa Benedetto XIV un paio di calze fatte a Cagliari col prezioso bisso.<sup>111</sup>

Ad Alghero, dopo il 1766, si ebbe una ripresa della pesca del corallo e delle pinne che in gran numero erano presenti nei bassifondi marini dell'Isola; da questa pesca, come annota l'Angius, si ricavava preziosissimo bisso, particolarmente apprezzato per il suo colore naturale e, seppure con scarsa frequenza, anche perle.<sup>112</sup>

Una fonte importante di informazione è rappresentata per il 1820 dalla relazione del rettore di Guspini Antonio Giovanni Carta,<sup>113</sup> il quale non si limita a segnalare l'attuale stato dell'industria del bisso, ormai in continua rarefazione, ma tenta di individuare le cause che avevano portato al declino di questa attività. I motivi vengono attribuiti in primo luogo all'eccessivo sfruttamento dei banchi di pinne e quindi alla progressiva scomparsa della materia prima; infatti gli appositi arnesi di ferro per mezzo dei quali venivano pescate le conchiglie causavano la rottura delle valve e la perdita dell'animale e del bisso.

Alberto La Marmora, nell'edizione del *Voyage* del 1826, conferma la grande presenza di pinne nei mari circostanti la Sardegna e in modo particolare intorno alle isole dell'Asinara, della Maddalena, di San Pietro e Sant'Antioco, precisando che a Cagliari da esse si ottenevano quantità di bisso sufficienti alla confezione di scialli, cappelli e, soprattutto, guanti, il cui uso era nel periodo abbastanza comune.<sup>114</sup> L'esistenza dell'artigianato del bisso in Sardegna nel secolo XIX è documentata dall'inglese



William Henry Smyth, ufficiale della marina britannica,<sup>115</sup> e ancora da Vittorio Angius, il quale afferma che a Cagliari da esso si ottenevano guanti pregiatissimi e scialli di grandissimo valore, superiori, per pregio, a manufatti simili realizzati con altre fibre.<sup>116</sup> In quegli stessi anni, nell'isola di La Maddalena, le donne, oltre alla manifattura di tele e di reti, filavano comunemente il bisso per la confezione di discrete quantità di guanti di lusso venduti nell'Isola o addirittura esportati nel Continente.<sup>117</sup>

Nell'«Esposizione di oggetti d'arte e d'industria non che di produzioni del suolo», che si tenne a Cagliari nel 1847, furono presentati numerosi prodotti tessili tra cui il bisso e la pinna da cui si ricavava.<sup>118</sup> Nella I Esposizione Sarda, tenutasi a Cagliari nel 1871,<sup>119</sup> da Michelina Cara di Cagliari furono presentati: «Bisso serico di pinna marina cardato, filato e pronto a tessere», «quadretto contenente in rilievo due cagnolini sotto un albero, lavoro in bisso serico di nacchera» e «un boà ed un manicotto fatti con



bisso serico di penna marina (*P. squamosa* G.M.), conchiglia volgarmente conosciuta col nome di nacchera»; da Marianna Randaccio di Cagliari, che aveva partecipato anche all'Esposizione Mondiale di Londra del 1862, «uno sciallo formato in bisso serico di nacchera».<sup>120</sup>

Intorno agli ultimi decenni dell'800 solo pochissime famiglie di La Maddalena conservavano il bisso delle pinne per ottenerne modesti manufatti, alcuni dei quali furono esposti, destando un discreto interesse, all'Esposizione Nazionale Alpina di Torino del 1884.<sup>121</sup>

Oltre che a La Maddalena, anche ad Alghero, alla fine del secolo, continuava a sopravvivere questo tipo di artigianato; in occasione del viaggio in Sardegna del re Umberto I e della regina Margherita (1899) la città catalana fece dono alla sovrana di un mazzo di fiori in conchiglie legato con un nastro di bisso.<sup>122</sup>

Per i primi anni del 1900 si sa che nel mare di Alghero si effettuava la raccolta delle pinne il cui «bisso setoso» veniva usato per «tessere articoli di vestiario».<sup>123</sup>

Un importante contributo alla rinascita dell'industria si ebbe da parte di Giuseppe Basso-Arnoux, capitano medico a riposo, nativo di Carloforte, il quale, nel 1916, pubblicò in una interessantissima e completa monografia le varie fasi dei suoi esperimenti.<sup>124</sup> Scopo costante delle sue ricerche era quello di far «rifiorire» l'industria del bisso in modo da migliorare le condizioni economiche dei pescatori delle coste italiane e soprattutto di quelle sarde.<sup>125</sup>

Dopo diversi tentativi falliti, il Basso-Arnoux si trasferì ad Alghero e per un mese si recò quotidianamente a Porto Conte per studiare la *Pinna nobilis*. Ricco di questa esperienza, si stabilì definitivamente a Carloforte, località che, secondo i suoi progetti, sarebbe diventata centro dell'industria del bisso, ma come scrisse egli stesso «tale ... ideale abortì perché non secondato dai pescatori e perché le donne di quel paese mal volentieri si prestano a fare lavori pazienti».<sup>126</sup> Costituì anche la Bhisus Ichnusa Society, società anonima con sede a Londra, che aveva lo scopo di riportare nell'uso corrente il tessuto di bisso.<sup>127</sup> Fu attraverso questa società che, nel 1908, Basso-Arnoux partecipò a Torino alla Esposizione-vendita di lavori femminili, presentando fiocchi di bisso di diverse varietà; però, nonostante le spese e i sacrifici affrontati, non ottenne i risultati sperati e il pubblico rimase indifferente. Nel 1910, in occasione dell'inaugurazione del Museo Oceanografico di Monaco, gli venne richiesta una collezione di manufatti confezionati con bisso che destò l'ammirazione degli scienziati presenti alla manifestazione. Per attirare l'attenzione della stampa e far conoscere anche fuori dall'Isola la produzione, furono presentati oggetti di bisso anche alle Esposizioni di Torino, Milano, Berlino, Monaco, Cettigne e Genova.

Nell'isola di Sant'Antioco agli inizi del 1900 si lavorava ancora il bisso. La conferma dell'attività viene dal fotografo ed editore fiorentino Vittorio Alinari.<sup>128</sup> Qui la







127

manifattura si mantenne anche negli anni successivi,<sup>129</sup> soprattutto ad opera di Italo Diana il quale fondò a Sant'Antioco una scuola di tessitura negli anni 1923-24, in cui lavoravano numerose giovani tessitrici che confezionavano manufatti su richiesta. Durante il periodo fascista ebbe una certa notorietà per aver preparato il tessuto di orbace impiegato per la confezione dell'uniforme di Benito Mussolini. Nel laboratorio si utilizzava, oltre al bisso, anche la seta prodotta sul posto, la lana, il lino e il cotone. Ciascuna tessitrice doveva provvedere anche alla filatura delle fibre da impiegare al telaio; per questo motivo disponeva, all'interno del laboratorio, degli attrezzi necessari: fuso (*fusu*) e conocchia (*cannùja*). Per il rifornimento dei bioccoli di bisso, venivano pagati i pescatori a giornata. Gli accordi prevedevano, una volta recuperata la fibra, la restituzione delle pinne ai pescatori che le avrebbero utilizzate per l'alimentazione. Italo Diana tentò anche la tintura sia con la porpora ricavata dal murice, sia mediante essenze vegetali ma non riuscì nell'intento. La produzione di manufatti in bisso, mai abbandonata, non ebbe in nessun caso particolare rilevanza sia per l'alto costo della materia prima, sia per la difficoltà ad approvvigionarsene con regolarità. È certo che la notorietà della scuola tessile di Sant'Antioco e della sua produzione varcò ad un certo punto i confini regionali. Fu probabilmente in seguito al successo ottenuto nella mostra di Salsomaggiore del 1929 che il Diana realizzò in bisso e seta locale un pregevole arazzo da offrire in dono a Benito Mussolini.<sup>130</sup>

Non mancano per il presente iniziative volte a rivitalizzare l'artigianato del bisso a Sant'Antioco.<sup>131</sup> Al momento è però difficile, per le obiettive difficoltà di reperimento della materia prima, dare un giudizio sulla validità di questi progetti. Della tessitura attualmente si occupa solo la signora Chiara Vigo che da una decina d'anni, in riviste, reti televisive regionali e nazionali, dibattiti, pubblicità il suo lavoro artigianale. Attualmente è impossibile reperire nei mari sardi il bisso poiché la *Pinna nobilis* è una delle specie animali sottoposte a rigorosa protezione nei paesi dell'Unione Europea.<sup>132</sup> In Italia tale normativa è stata approvata con Decreto del Presidente della Repubblica n. 357, 8.9.1997.<sup>133</sup> A livello regionale esiste soltanto una proposta di legge, presentata da alcuni consiglieri nel 1996, mirata alla tutela di specifiche produzioni artistiche, tipiche dell'artigianato sardo, con particolare attenzione «alla tessitura e alla filatura di fibre uniche e antichissime come il bisso marino».<sup>134</sup>

126. *Giubbetto*, Sant'Antioco, 1924-35  
Cagliari, collezione privata (foto Antonio Tavera).

127. *Cuffia*, Sant'Antioco, 1924-35  
Cagliari, collezione privata (foto Antonio Tavera).  
Questi due manufatti in bisso sono stati realizzati dalla scuola di tessitura del bisso di Sant'Antioco, fondata e diretta da Italo Diana intorno al 1924; nella scuola, attiva per tutti gli anni Trenta, lavoravano numerose giovani tessitrici che confezionavano manufatti su richiesta.

128. *Arazzetto in bisso*, Sant'Antioco, 1980-90  
Sant'Antioco, Museo Etnografico.  
L'arazzo è stato realizzato dalla tessitrice Chiara Vigo, attualmente l'unica artigiana a filare e tessere il bisso.



128



## Note

1. A parere di F. Cetti, nonostante si ricavasse da ciascuna pecora lana abbondante, la quantità non corrispondeva alla qualità: «Essa è aspra e grossa; perciò non fassene commercio se non tenue, e basso a vestire ruvidi marinaj, e dentro regno non si consuma, se non ad empire grossi materassi, e tessere il “forese” rozzo drappo per la gente agreste», F. Cetti 1774-77, p. 67; cfr. anche M. Le Lannou 1941, pp. 306-307.
2. C. Manca 1970; J. Day 1986, pp. 37-44.
3. J. Fuos 1780.
4. A. Campus, *Osservazioni sulla Sardegna avanti il dominio dei romani*, Cagliari 1857, pp. 43-44.
5. “Introduzione in Sardegna di due arieti e di due pecore merinos provenienti dall'allevamento del conte di Cavour”, in *Indicatore Sardo*, a. XI, n. 27, Cagliari, 2 luglio 1842.
6. A. Lolli 1883, p. 226.
7. F. Vallese 1898, pp. 8-9.
8. F. Vallese 1898, p. 9.
9. M.A.I.C., D.G.A., “Notizie di statistica agraria”, estratto dall'*Annuario Statistico Italiano*, 1895, p. 27.
10. Si vuole in questa sede esemplificare fra le numerose varianti in uso nelle diverse aree sarde e rilevate durante la ricerca sul campo, consapevoli che ogni centro aveva i propri metodi e le proprie specificità.
11. Non è questo però l'unico procedimento praticato per il lavaggio della lana. A Bolotana veniva tenuta dentro il paiolo per 25 minuti; ad Aritzo e Belvì per 30 minuti aggiungendo spesso acqua fredda per impedire l'ebollizione; ad Atzara, Armungia, Martis e Sindia, prima dell'immersione nell'acqua calda, veniva lavata nell'acqua fresca di fiume, a Santulussurgiu in acqua tiepida; ad Ortueri e San Vito invece direttamente in acqua fredda (cfr. V. Catte 1935, pp. 29-30). Ad Osilo, dentro il paiolo in cui si riscaldava la lana, un vello (*assu*) per volta, si metteva un sacchettino con cenere di legna fina e bianca; una volta tolta dall'acqua la lana veniva fatta raffreddare bene prima del risciacquo.
12. *Sos pètenes de verru* venivano fatti dai fabbri che conficcavano i lunghi chiodi acuminati su tavolette di legno di pero o di pioppo ricoperte di corno di bue.
13. F. D'Austria-Este 1934, p. 279.
14. L'operazione descritta era praticata ad Osilo fino alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso.
15. Per quest'operazione era necessaria la presenza di almeno cinque donne: una, stando seduta e tenendo la treccia ben tirata, la scioglieva lentamente, altre due avvolgevano il filato nel subbio posteriore facendo girare *s'orthadore*, una quarta sistemava l'ordito nell'altro subbio e una quinta aveva il compito di introdurre tra i fili, per tutta la larghezza del subbio e ogni qualvolta si avvolgevano circa tre metri di filato, canne tagliate che tenevano l'ordito ben teso per tutto il tempo della tessitura. Fra il subbio anteriore e quello posteriore, al centro, si formavano due croci (*sas rugbes*) ottenute con due canne accoppiate e legate.
16. Per le varie fasi di lavorazione dell'orbace cfr. G. Carta Mantiglia 1987, pp. 56-64; G. Carta Mantiglia 1997, “Artigianato tessile e ricamo nella tradizione”, pp. 110-118.
17. Ad Orgosolo, dopo aver sistemato 15-18 m d'orbace (5-6 *cannas*) dentro un tronco concavo (*laci*) di leccio lungo circa 2 m e largo 75 cm, due donne, partendo dalle estremità, strofinavano per ore con in piedi il tessuto su cui veniva versata continuamente acqua calda, che scolava dai due capi del tronco; una volta arrivate entrambe al centro, si voltavano e proseguivano nuovamente verso l'estremità finché dal tessuto non fuoriusciva una specie di peluria. Finita la follatura, l'orbace, arrotolato su un grosso bastone e lasciato asciugare, veniva sottoposto a tintura.
18. Le gualchiere (*catigheras* o *carcheras*), in Sardegna mosse da impianti a ruote idrauliche verticali, hanno sostituito nel tempo la forza muscolare per l'infeltrimento dell'orbace; trasmettono mediante ruotismi e camme la forza motrice a magli di legno che comprimono ritmicamente il tessuto provocandone l'infeltrimento accelerato e conferendogli relativa morbidezza e doti di impermeabilità e resistenza tali da renderlo idoneo alla confezione di indumenti, soprattutto da lavoro.
19. V. Angius 1833-56, s.v. *Gavoi*, vol. VII, 1840, p. 287.
20. L'arbusto, che nell'Isola ha diverse denominazioni (*truisku*, *truvüsciu*, *eremeri*, *catbeddina*, *iscula padeddas*, *durche* ecc.), veniva utilizzato per ottenere anche varie tonalità di colore, dal giallo al marrone (G. Carta Mantiglia 1987, p. 45).
21. *Haematoxylon campechianum*; sardo *iscabècciu*, *campeccia*. In sostituzione del campeggio (importato) veniva utilizzato l'ontano nero (*Alnus glutinosa* L.), vedi V. Angius 1833-56, vol. XVIII bis, 1851, pp. 144-145 e G. Carta Mantiglia 1987, p. 49.
22. Per la tintura dell'orbace cfr. G. Carta Mantiglia 1987, pp. 62-64; G. Carta Mantiglia 1997, “Artigianato tessile e ricamo nella tradizione”, pp. 113-114.
23. In Sardegna è molto diffusa allo stato spontaneo la *Rubia peregrina* (*rija*, *arrùbia*, *sorixedda*, *corriedda*, *cioriedda*, *colalatti*, *rattalimba*, *pigalatti*, *siva 'e tinta* ecc.), ma veniva coltivata anche la *Rubia tinctorum* (G. Carta Mantiglia 1987, pp. 45-48).
24. Per le sostanze vegetali usate nella tintura cfr. G. Carta Mantiglia 1987, pp. 45-51.
25. G. Bonazzi, *Il condaghe di S. Pietro di Silki*, Sassari-Cagliari 1900.
26. G. Bonazzi, *Il condaghe* cit.: schede 87, 150, 250, 346; E. Besta, A. Solmi, *Il condaghe di San Nicola di Trullas e di Santa Maria di Bonarcado*, Milano 1937: schede 161 e 212. I termini medioevali *fargala*, *farga* e *bargala*, rimasti incomprensibili a molti linguisti, furono al contrario individuati da Bachisio Raimondo Motzo in alcuni vocaboli logudoresi: *Bargheda*, *argheda*, *argada*, *barghedare* e *arghedare* che significano maciulla per il lino, maciullare il lino con quel rozzo ordigno di due legni congegnati quasi a foggia di mascelle ch'è in uso presso i contadini (B.R. Motzo 1927, p. 183). La gramola, documentata in Sardegna dal 1200 e rimasta in uso nell'Isola fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, non è quindi uno strumento inventato “probabilmente” in Olanda nel XIV sec., come supposto da R. Patterson (1967, p. 198), ma ha evidentemente origini più antiche.
27. P. Tola, *Codice degli Statuti della Repubblica di Sassari*, Cagliari 1850, p. 35.
28. L. Galoppini 1989.
29. Anonimo Piemontese 1985, pp. 88-89.
30. G. Cossu 1783, p. 42.
31. V. Angius 1833-56.
32. A Sassari, nell'Ottocento, era attiva una «fabbrica di olio di lino». Si tratta dello stabilimento Ardisson dove vi erano «lavatoi e saponiere» e la «fabbrica degli olii d'olivo» (V. Angius 1833-56, s.v. *Sassari*, vol. XIX, 1849, p. 87).
33. Il lino però inquinava le acque avvelenando pesci ed animali. L'Angius scrive che le anguille venivano prese «in maggior copia nella stagione autunnale, quando si metton nelle acque i fasci del lino per macerarlo. Esso infetta le acque, come uno de' vari tossici, che si sogliono adoperare, e allora le anguille volendo uscire da mezzo alle acque corrotte vanno alla sponda e vi si arrestano semivive» (V. Angius 1833-56, s.v. *Samatzai*, vol. XVIII, 1849, p. 13).
34. C. Fermi 1934.
35. Legge n. 5849 del 22 dicembre 1888, art. 37: «La macerazione del lino, della canapa ed in genere delle piante tessili, non potrà, nell'interesse della salute pubblica, essere eseguita che nei luoghi, nei tempi, alle distanze dall'abitato e con le cautele che verranno determinati dai regolamenti locali d'igiene o da speciali regolamenti approvati dal Prefetto sopra proposta del medico provinciale, sentito il Consiglio provinciale di Sanità. I contravventori saranno puniti con una pena pecuniaria di lire 50». Regolamento 3 febbraio 1901 n. 45 art. 92: «Nelle provincie ove si esercita la macerazione del lino, della canapa ed in genere delle piante tessili, i Comuni, in esecuzione dell'art. 37 della legge (67 testo unico) dovranno, con apposito regolamento o in capitoli distinti del regolamento locale d'igiene, indicare in quali luoghi ed a quali distanze dalle abitazioni la macerazione sarà permessa e stabilire tutte quelle altre cautele che possono essere richieste dalle particolari condizioni locali, al fine di impedire la formazione di fondi malarici e l'inquinamento delle correnti d'acqua destinati agli usi domestici. Qualora i Comuni non osserverno le prescrizioni di questo articolo, provvederà di ufficio il Prefetto, sentito il Consiglio provinciale di sanità».
36. G. Zirolia 1898.
37. Il risultato di una ricerca sul campo effettuata ad Ittiri (SS) negli anni Ottanta può essere utile come esempio. Cfr. G. Carta Mantiglia 1987, p. 34 e G. Carta Mantiglia 1988, pp. 9-11.
38. Una quantità eccessiva di cloro avrebbe potuto sbiancare troppo il lino che invece doveva mantenere un color beige tenue.
39. Art. 3, par. 1 regolamento CEE 619/71 e successiva modifica dell'art. 1 regolamento CEE 2059/84.
40. M.L. Wagner 1996.
41. E. Besta, A. Solmi, *Il condaghe* cit.
42. G. Bonazzi, *Il condaghe* cit.
43. E. Besta, A. Solmi, *Il condaghe* cit.
44. P. Tola, *Codice degli Statuti* cit., p. 35. Nel testo latino: *fardello telarum et canavatii* (p. 178).
45. Citato da F. Cherchi Paba, *Evoluzione storica dell'attività industriale agricola, caccia e pesca in Sardegna*, vol. III, Cagliari 1974-77, p. 11, voll. 4.
46. F. D'Austria-Este 1934, p. 252.
47. J.F. Mimaut 1825, vol. 2, p. 470; P. Meloni Satta 1911, p. 58.
48. Austis, Bottida, Burgos, Cuglieri, Dorgali, Esporlatu, Fonni, Gavoi, Illorai, Irgoli, Mamoiada,



- Muravera, Nulvi, Nuoro, Ollolai, Oniferi, Orani, Orotelli, Ottana, Sarule, Silanus, Sili, Solarussa, Sorgono, Tempio, Tertenia, Uta e il Sulcis; V. Angius 1833-56, sotto le voci corrispondenti.
49. F. Aveni 1869, p. 82.
50. *Atti del Comitato della Seconda Esposizione Sarda*, Sassari 1874, p. 40.
51. *Annuario Statistico Italiano*, a. I, Roma, 1878, p. 97.
52. A. Manca dell'Arca, *Agricoltura di Sardegna*, Napoli 1780, p. 19.
53. F. De Simone "Sulla coltura della canapa", in *La Sardegna agricola e scientifica*, a. I, n. 4, Sassari 1879, pp. 42-44.
54. A. Manca dell'Arca, *Agricoltura* cit., p. 19.
55. *Elementi d'agricoltura* 1877, p. 54.
56. L. Lenti 1940, p. 170.
57. A. Ittiri (SS) molte tessitrici hanno usato la canapa, oltre che il lino, per tessere coperte, lenzuola e tovaglie per il corredo. Il filato veniva impiegato esclusivamente come trama e mai per l'ordito, in quanto poco resistente.
58. Nei regolamenti comunitari ed internazionali, la distinzione fra canapa tessile e canapa da droga è quindi basata sul contenuto percentuale di THC (tetra-idro-cannabinolo) presente nelle piante. La normativa comunitaria precisa che sono specie da droga quelle nelle quali il THC è presente in una percentuale superiore allo 0,3%, mentre quelle con contenuto percentuale inferiore sono specie tessili.
59. P. Amat di San Filippo 1902, p. 418.
60. L. Galoppini 1989.
61. F. Cherchi Paba, *Evoluzione* cit., vol. III, pp. 260-261.
62. P. Amat di San Filippo 1902, p. 419.
63. *Circolare* 1789, p. 6.
64. P. Craveri 1790.
65. G. Cossu 1796.
66. C. Sole 1965, p. 374 e C. Sole 1964.
67. G. Cossu 1806.
68. F. D'Austria-Este 1934, p. 252.
69. "Istruzioni" 1836, pp. 231-245.
70. P. Amat di San Filippo 1902, p. 419.
71. E. Marzorati 1874, pp. 81-82; G.G. Moris 1863; G. Piccaluga 1862; A. Murru 1875-76; Camera di Commercio, Arti e Industria della Provincia di Cagliari, *Circolare*, Cagliari 1864.
72. *Memorie e relazioni intorno la coltivazione del cotone* 1866.
73. *Atti del Comitato Direttivo della I Esposizione sarda*, Cagliari 1872, p. 77.
74. D. Davanzo Poli, A. Barzagli 1990; per la storia della seta in Sardegna, vedi: G. Carta Mantiglia, A. Tavera 1992.
75. F. Cherchi Paba, *Evoluzione* cit., vol. II, pp. 63-66.
76. In un documento del 1236, conservato nell'Archivio di Stato di Genova e relativo ai rapporti commerciali tra la capitale ligure e la Sardegna, risulta che un certo Marchisius de Preono aveva ricevuto «in accomendacione» da Ottobono Tornello soldi 34 e denari 7 impiegati per acquistare due bende sardeche di seta («*implicatos in duabus bindis sardeschis de seta*») da commerciare in Sardegna al quarto del profitto (L. Balletto 1981, p. 241). In un inventario dell'Archivio di Stato di Pisa, redatto alla morte del mercante pisano Neri da Riglione, deceduto a Cagliari nel 1317, risulta che tra le merci ritrovate nei magazzini e destinate alla vendita vi erano, insieme a zafferano, pepe e lino, «*libras quadraginta et uncias tres de sirica gruda romanescha*» (quaranta libbre e tre oncie di seta cruda romanesca) (F. Artizzu, *Neri da Riglione borghese di Cagliari*, Milano 1962, p. 8).
77. L. Galoppini 1989, p. 168.
78. L. Galoppini 1989.
79. La lettera si trova nell'Archivio della Corona d'Aragona a Barcellona (Cancellaria, Reg. 2252, f. CIII e f. XCVIII), citata da F.C. Casula 1990, pp. 541, 727. Dei prigionieri sardi, che sapevano lavorare la seta e dovevano essere imbarcati da Cagliari verso la corte di Martino il Vecchio, aveva dato notizia anche A. Boscolo 1962, p. 131.
80. Il Fara scrisse *De Chorographia Sardiniae* prima del 1565 in quanto in quell'anno egli stilò l'elenco delle pubblicazioni della sua biblioteca e in esso compare anche il manoscritto in questione. Nel testo del Fara si legge: «*Sorbus et morus frequentissima praesertim in agro sassarensi, ubi, a paucis retro annis, ceperunt (sic) bombices enutriri, qui admirabili naturae spectaculo, et miro, ac fere inexplicabili opificio, sericum vellus confecerunt probatissimum, ingentemque facerent copiam si serici artificii magistri plures adessent*».
81. Vedi G. Carta Mantiglia, A. Tavera 1992, pp. 15-23.
82. F. Gemelli 1776, pp. 274-275.
83. G. Cossu 1788, pp. 34-37.
84. Per esempio l'arcivescovo di Cagliari Vittorio Filippo Melano di Portula e l'arciprete di Iglesias Michele Piras.
85. A. Purqueddu 1779.
86. G. Cossu 1788; G. Cossu 1789.
87. E. Marzorati 1874; A. Brizi 1914; L. Arimattei 1922, pp. 10-11. Per altre notizie sulla bachicoltura sarda del secolo XIX vedi G. Carta Mantiglia, A. Tavera 1992, pp. 287-371.
88. L. Pasteur, *Maladies des vers-à-soie*, Paris 1870.
89. Grande impegno profusero in questo campo Ignazio Piras Solinas e Niccolò Pellegrini.
90. Per ulteriori informazioni sul ciclo della seta ad Orgosolo vedi G. Carta Mantiglia, A. Tavera 1992, pp. 289-371 e G. Carta Mantiglia 1993.
91. C. Battisti, G. Alessi 1975, s.v. *bisso*; *Dizionario Enciclopedico Italiano Treccani* 1970, s.v. *bisso* e *naccchera*.
92. Il bisso marino viene indicato anche coi termini *lana marina*, *lana pinna*, *lana penna*, *lana pesce*, *lana dorata*, *gnacara*, *barba byssina* e *seta di mare*, mentre in Sardegna coi termini *pilu 'e naccara*, *pilu de naccarra*, *pilu de niaccàra*, *cabèl de gnaccchera*, *bisso*.
93. Nella penisola italiana la pinna è indicata con diversi nomi: *naccchera*, *nacara*, *nachera*, *gnaccchera*, *gnaccara*. In Sardegna le pinne sono conosciute sotto le denominazioni di *naccara*, *naccarra*, *macigonis*, *gnaccchera*, *gnaccara*. Cfr. V. Porru, *Nou Dizionarioiu universali sardu-italianu*, Cagliari 1832; G. Spano 1851; M.L. Wagner 1960-64.
94. T. Šiletic' in *Bisso marino* 2004, pp. 29-30.
95. D. Lovisato 1884, p. 12.
96. W.H. Smyth 1998, p. 133.
97. M. Pinna 1930.
98. D. Lovisato 1884, p. 13; G. Basso-Arnoux 1916, p. 6.
99. D. Lovisato 1884, p. 13.
100. G. Basso-Arnoux 1916, p. 6.
101. G. Basso-Arnoux 1916.
102. Il colore dorato è caratteristico soltanto di alcune pinne, probabilmente le più vecchie (G. Basso-Arnoux 1916, p. 3).
103. G. Basso-Arnoux 1916, p. 3.
104. L. D'Ippolito in *Bisso marino* 2004, pp. 73-74.
105. F. Cherchi Paba, *Evoluzione* cit., vol. I, p. 204; G. Basso-Arnoux 1916, p. 5.
106. B. Mastrocinque 1928.
107. F. Cherchi Paba, *Evoluzione* cit., vol. II, p. 80.
108. *Monumenta Germaniae* 1898, p. 596.
109. C. Bellieni 1973, p. 692.
110. G. Paulis 1983, p. 140.
111. G. Basso-Arnoux 1916, p. 5.
112. V. Angius 1833-56, s.v. *Logudoro*, vol. IX, 1841, p. 761.
113. C. Addari Rapallo, "La provincia di Villacidro in un manoscritto dell'800", in *BRADS*, n. 15, Cagliari 1993, pp. 31-49; M. Pinna 1930.
114. A. Della Marmora 1826, pp. 452-453.
115. W.H. Smyth 1998, p. 133.
116. V. Angius 1833-56, s.v. *Cagliari*, vol. III, 1836, p. 68.
117. V. Angius 1833-56, s.v. *Cagliari*, vol. III, 1836, p. 243.
118. V. Scano 1979.
119. *Atti del Comitato* cit.
120. *Atti del Comitato* cit., pp. 147, 150-151.
121. D. Lovisato 1884, pp. 10-11.
122. G. Basso-Arnoux 1916, p. 5.
123. E. Reclus 1904, p. 731.
124. G. Basso-Arnoux 1916.
125. G. Basso-Arnoux 1916, p. 6.
126. G. Basso-Arnoux 1916, pp. 5-6.
127. *La Nuova Sardegna*, Sassari, 11-12 marzo 1908.
128. In occasione della sua visita all'Isola annota: «Sant'Antioco sembra essere un paese abbastanza industrioso; vi si tessono panni, tappeti, belle coperte, bertule, tele, ecc. Ma la lavorazione più curiosa è quella che si fa della *pinna nobilis*, che viene pescata in grande abbondanza nel golfo e la cui appendice terminale (bisso), formata di filamenti setacei, viene, in prima, ripulita dalle concrezioni calcaree che vi stanno aderenti, quindi filata e tessuta. Ne deriva una stoffa di un bel colore metallico, che si avvicina al rame, con la quale si confezionano delle sottovesti che, guarnite di bottoni in filigrana d'oro, pure lavorati nel paese e nel Cagliaritano, producono bellissimo effetto», V. Alinari 1915, pp. 114-115.
129. C. Cao, E. Piga, *Il Sulcis*, Cagliari 1926.
130. C. Addari Rapallo 1988.
131. M. Vené 1994, pp. 49-53.
132. Direttiva 92/43/CEE del Consiglio del 21.5.1992 relativa alla conservazione degli habitat naturali e seminaturali e della flora e della fauna selvatiche, *Gazzetta Ufficiale*, n. L. 2006 del 27.7.1992.
133. *Gazzetta Ufficiale*, n. 248 del 23.10.1997.
134. Proposta di legge dei consiglieri regionali Petrini, Fois, Dettori, Fantola, Loddo e Macciotta presentata in data 14.11.1996.







# Tecniche, intrecci, strutture e disegni

Franca Rosa Contu

In Sardegna sono conosciuti due tipi di telai: quello verticale e la sua variante obliqua e quello orizzontale. Si attribuisce un'origine più arcaica a quello verticale, anche in virtù della sua struttura estremamente semplice, ma non si può escludere che, coevi a quello verticale, esistessero telai orizzontali assai più elementari rispetto a quelli tradizionali, ancora in uso, con pedaliera e gruppo di licci. Il telaio orizzontale è presente in tutta l'Isola e il suo impiego si protrae, pur in misura limitata, fino ai primi decenni del Novecento, mentre il telaio verticale, assai diffuso nel centro Sardegna, inizia a scomparire già alla fine dell'Ottocento, anche se in alcuni centri della Barbagia e del Goceano è rimasto in uso fino ai primi del Novecento. I limiti cronologici fanno riferimento in entrambi i casi alla tessitura domestica tradizionale senza includere il fenomeno dei laboratori organizzati (anche con lavoranti a domicilio) in funzione del mercato, spesso movimentato da una committenza esterna.

La descrizione di intrecci e strutture e del loro combinarsi in tessuti e disegni consente di comprendere i tessuti popolari sardi e contribuire ad una loro prima contestualizzazione nel panorama degli studi sulla tessitura popolare.

La terminologia proposta per la descrizione delle strutture tessili tradizionali fa riferimento a quella adottata in ambito italiano ed europeo per lo studio dei tessuti antichi, affiancandole, quando possibile, la terminologia locale. Evitando l'eccesso di descrizione tecnica, che deve essere necessariamente riservata ad altri contesti di studio, si vuole tentare una prima proposta di normalizzazione della terminologia tessile in Sardegna, mai avviata in questo ambito di studi. Le denominazioni locali tradizionali, infatti, appaiono insufficienti, anche quando sono correttamente tradotte, in quanto derivano da un'antica terminologia professionale che comunicava ai profani solo una parte delle proprie competenze, riservando le nozioni specifiche, gelosa-

mente custodite, alla comunicazione con le apprendiste più capaci e con le altre tessitrici. Le terminologie locali descrivono in modo assai generico le modalità di lavorazione: si veda per tutti l'esempio della tecnica detta *a littos* o *a briali*, termini che tradotti significano "a licci" e non danno affatto conto della tecnica impiegata, ma solo del fatto che la lavorazione è effettuata sul telaio orizzontale a quattro licci, con il quale si possono realizzare tutte le varietà di armature fondamentali della tessitura tradizionale, ad iniziare dalle tele per concludere con i tessuti operati che vengono semmai descritti con la denominazione del motivo decorativo (*mustra*).

Talvolta la denominazione sarda descrive la tecnica, come nel caso di quella detta a riccio, esattamente tradotta *a pibiones* o *a ranu*, che significa ad acini o a grani. Particolare è la tecnica *a un'in dente* che descrive con precisione il numero di fili di ordito da passare attraverso i denti del pettine: uno in ogni dente, appunto, ma senza dare alcun rilievo alla lavorazione delle trame che ricoprono completamente i fili dell'ordito, ciò per il fatto che veniva considerato talmente scontato da non ritenere utile una specifica.

Molto numerose sono invece le denominazioni dei motivi decorativi, le cosiddette "*mustras*", realizzate con diverse soluzioni tecniche. Per fare un esempio, "*sa mustra 'e su leone*", cioè il "motivo del leone", nella lavorazione al telaio orizzontale è denominata allo stesso modo sia che venga realizzata con fondo ad armatura bilanciata (tela), che con fondo a trama a vista. Non sono sopravvissute denominazioni tecniche specifiche per le lavorazioni al telaio verticale, talvolta assimilate al nome dato ai manufatti prodotti su quel tipo di telaio (vedi il caso dei *tapinos de mortu* o delle *fressadas*) o alle definizioni dei motivi decorativi che sembrano spesso piuttosto recenti rispetto al simbolo arcaico che descrivono.

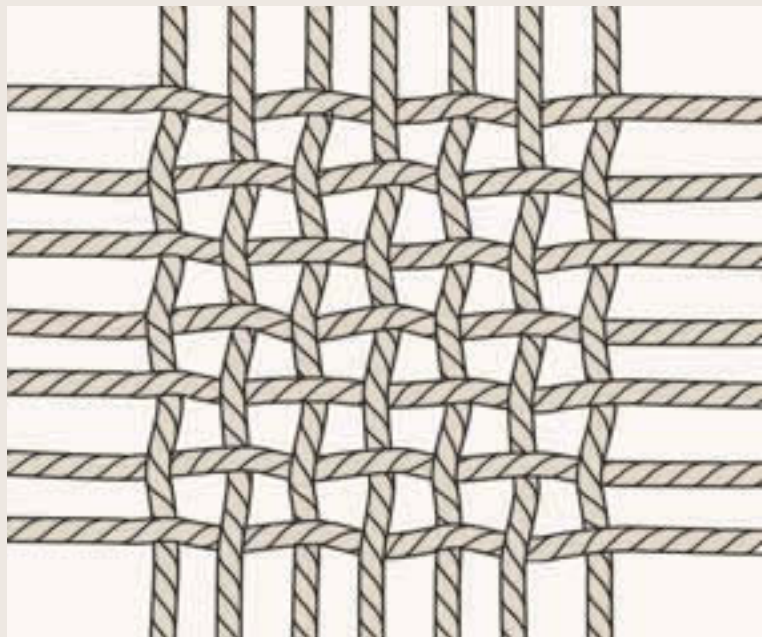
Non vengono qui esaminate in dettaglio le lavorazioni utilizzate sporadicamente, come quella a nodi o a fiocco e quella ad armatura garza, impiegata per la realizzazione dei fondi a rete dei buratti: bordure ricamate tono su tono con filati di lino usate come ornamenti da letto, tovaglie d'altare e altri tessuti ornamentali.

129. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
200 x 57 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana,  
telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.



## Tessitura piana bilanciata o semplice

Denominazione tradizionale: *tèla, pann'è karri*  
telaio orizzontale



130



131

È la forma di tessitura più semplice, detta anche armatura tela quando si lavorano filati di lino o di cotone. L'ordito e la trama vengono incrociati tra loro e, se hanno lo stesso spessore e la stessa flessibilità, il dritto e il rovescio del tessuto appaiono simili, dato che l'ordito e la trama sono ugualmente visibili e, in genere, dello stesso colore. Questa tecnica caratterizza le tele di lino e di cotone da usare per l'abbigliamento e le telerie domestiche. La tessitura piana a tela compare anche in manufatti di grande qualità estetica quali copricassa, strisce decorative, coperte e bisacce festive, nei quali costituisce il fondo di colore neutro sul quale le tessitrici impostano decorazioni estremamente complesse impiegando le tecniche a trame sovrapposte e lanciate. Negli stessi manufatti appare anche impiegata a formare bande decorative di particolare gusto cromatico ottenute inserendo trame colorate che, intrecciate all'ordito di colore neutro, creano un particolare effetto melange. Questa tecnica di tessitura è frequentemente utilizzata per la realizzazione di tessuti in lana ovina quali lenzuola, bisacce e teli per il pane di colore bianco naturale e per i sacchi da trasporto in canapa. Più raro l'impiego di lane caprine in tutte le tonalità naturali per la realizzazione di bisacce da lavoro.

Del tutto particolare è la tessitura della seta ad Orgosolo dove, su appositi telaietti, si lavora un tessuto in armatura taffetas (l'armatura semplice prende il nome di tela quando è lavorata con fili di lino o cotone, taffetas quando si impiega la seta, il tessuto di Orgosolo è pertanto definibile con armatura taffetas) che, per il diverso spessore dei fili di ordito rispetto a quelli di trama, crea un effetto di lieve rigatura tipica dei tessuti in seta Chantung.



132

130. Rappresentazione grafica di tessitura piana bilanciata o semplice.

131. *Tovaglietta*, Santa Giusta, fine sec. XIX (particolare)  
180 x 55 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lino, seta e filo dorato e argentato, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

132. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
200 x 57 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

133. *Bisaccia*, area del Nuorese, inizio sec. XX (particolare)  
115 x 55 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

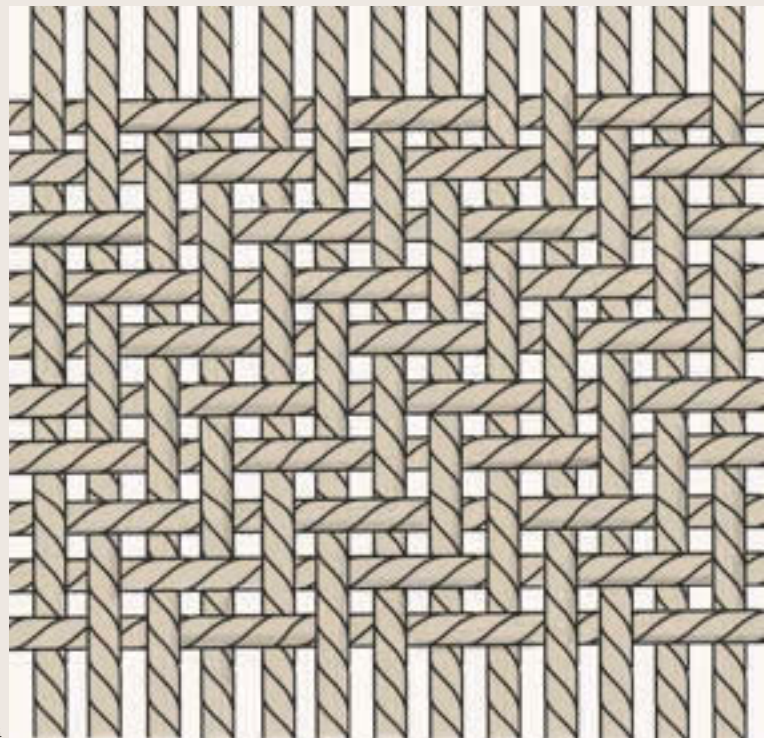






## Tessitura piana in diagonale

Denominazione tradizionale: *uresi, furesi, ispina, obraci*  
telaio orizzontale



È un'armatura caratterizzata da nervature parallele diagonali che si sviluppano verso destra o sinistra per lo spostamento di una legatura per ogni passaggio di trama. Il tipo più comune è l'armatura a diagonale o saia 2:2, che permette di produrre l'orbace e di ottenere motivi a spina di pesce, zig zag e rombi (i piccoli rombi si creano dalla combinazione della spina in senso di ordito o di trama e che viene denominata "diamantina") modulando in modo adeguato i diversi sistemi di salto dei fili della trama e dell'ordito e di raggruppamento degli stessi. Nell'orbace classico utilizzato nell'abbigliamento tradizionale le sottili rigature diagonali hanno in genere direzione sinistra-destra, raramente, per la confezione di indumenti maschili, compare, nel sud ovest dell'Isola, l'alternanza della direzione del diagonale che produce l'effetto detto a spina di pesce. I più vari motivi a spina compaiono nelle telerie domestiche in lino, lino e cotone o canapa. Questa tecnica viene anche impiegata per la realizzazione dei fondi di colore neutro, in lino o cotone, dei manufatti caratterizzati da ricche decorazioni ottenute con trame supplementari policrome quali copricassa, coperte, strisce ornamentali e bisacce. Data la loro grande compattezza i tessuti così realizzati si prestano alla confezione di bisacce da lavoro e festive dove vengono impiegati soprattutto per realizzare la parte interna delle tasche.



134. Rappresentazione grafica di tessitura piana in diagonale.

135. *Coperta*, Benetutti, inizio sec. XX (particolare della fig. 388).

136. *Telo d'orbace*, Desulo, inizio sec. XX (particolare)  
248 x 51 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

137. *Bisaccia*, Ogliastra, inizio sec. XX (particolare)  
137 x 52 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, collezione privata.

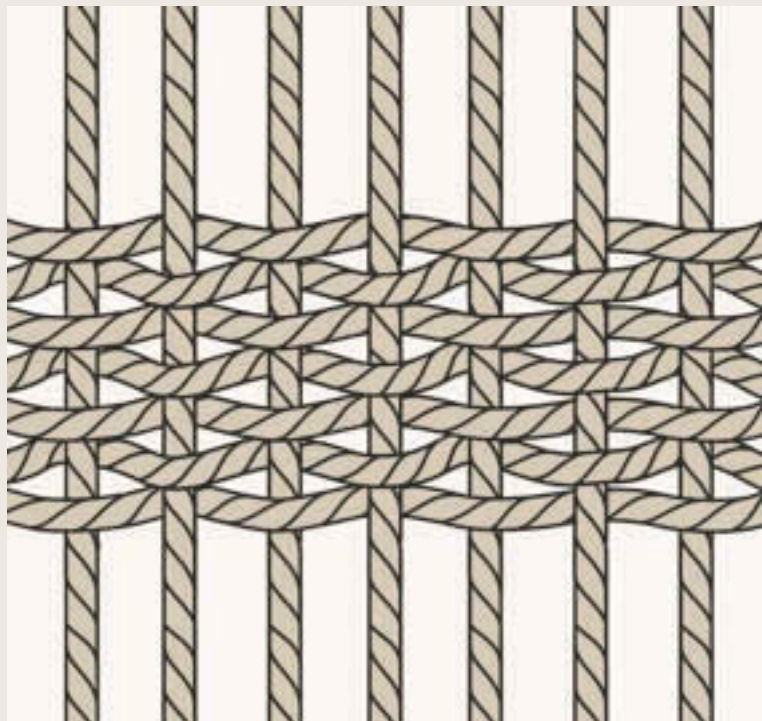






## Tessitura piana con trama a vista

Denominazione tradizionale: *fressada, un'in dente*  
telaio verticale e orizzontale



138



139

Si ottiene con armatura analoga alla tessitura piana con armatura bilanciata semplice (a tela) facendo scorrere lungo l'ordito i fili di trama, battendoli con forza, fino a nasconderli completamente. Dato che il colore del tessuto è in questo caso determinato dai soli fili di trama, l'ordito può anche essere di colore diverso sia monocromo che screziato nei toni naturali della lana. È un tipo di tessitura molto utilizzato per la produzione di grandi coperte lavorate su telaio verticale e per realizzare il fondo di alcuni tessuti (bisacce, copricasse e coperte) realizzati su telaio orizzontale che vengono decorati con la tecnica delle trame supplementari sovrapposte.



140

141

138. Rappresentazione grafica di tessitura piana con trama a vista.

139. *Copricassa*, Arbus, 1862 (particolare della fig. 398).

140. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX (particolare della fig. 191).

141. *Copricassa*, Gergei, fine sec. XIX (particolare)  
248 x 90 cm, ordito e trama in lana, trama supplementare in cotone,  
telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



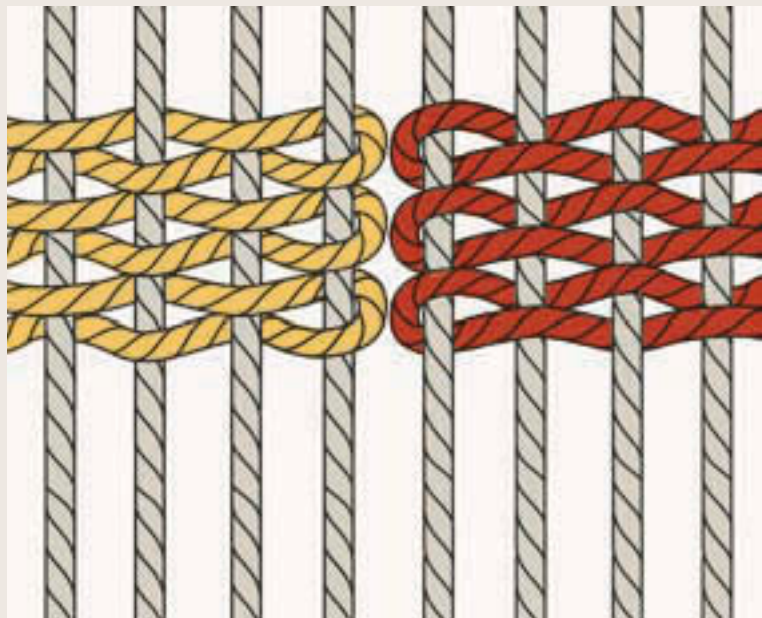




## Tessitura a fessure o stacchi

Denominazione tradizionale: *sconosciuta*

telaio verticale



142

143

Tecnica di tessitura piana con trama a vista caratterizzata dal susseguirsi di fessure in corrispondenza dei cambi di colore delle trame disposte su orditi adiacenti. Il filo colorato della trama viene infatti fatto girare intorno al filo di ordito senza agganciarlo a quello adiacente sul quale si avvolgerà a sua volta la trama di un diverso colore lasciando una fessura verticale sul limitare dei due blocchi di colore. In genere i motivi decorativi prevedono una lunghezza di fessure limitata; quando eccezionalmente gli stacchi creano fessure molto lunghe, che potrebbero indebolire eccessivamente il tessuto, si provvede, in un secondo tempo, a fissarle con piccoli punti di rinforzo. Questa tecnica di tessitura compare frequentemente nelle coperte per creare piccoli motivi decorativi ed è caratteristica della produzione dei tessuti funebri detti *tapinos de mortu*.



142. Rappresentazione grafica di tessitura a fessure o stacchi.

143. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX (particolare)  
185 x 161 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Nuoro, collezione privata.

144. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, sec. XIX (particolare della fig. 216).

145. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, sec. XIX (particolare della fig. 211).

144

145

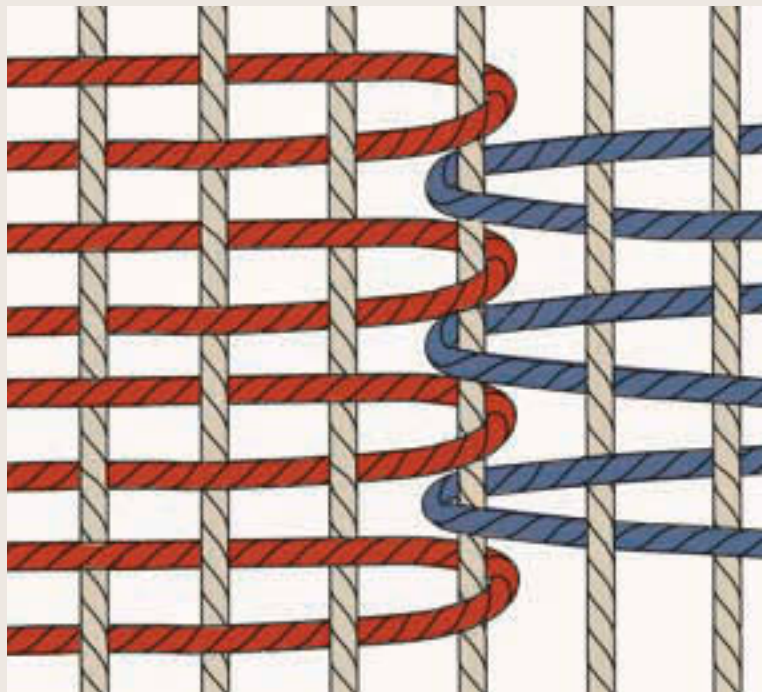






## Tessitura a coda di rondine

Denominazione tradizionale: *sconosciuta*  
telaio verticale



146

Tecnica di tessitura piana con trama a vista caratterizzata dal fatto che ad ogni cambio di colore in senso longitudinale, ogni corso di trama avvolge il primo filo dell'ordito interessato da un altro colore condividendolo a corsi alternati con le trame di diverso colore. In questo modo non si creano fessure e il tessuto risulta compatto e perfettamente a doppio diritto, ma il disegno risulta meno definito nel passaggio cromatico. Si tratta di una tecnica impiegata nella lavorazione delle coperte e delle bisacce tessute al telaio verticale provenienti dalla Sardegna centrale ed in particolare da Sarule. A Nule è stata introdotta a partire dagli anni Cinquanta del Novecento in sostituzione di quella a trame allacciate.



146. Rappresentazione grafica di tessitura a coda di rondine.

147-148. *Coperta*, Sarule, sec. XIX (particolari della fig. 188).

147

148

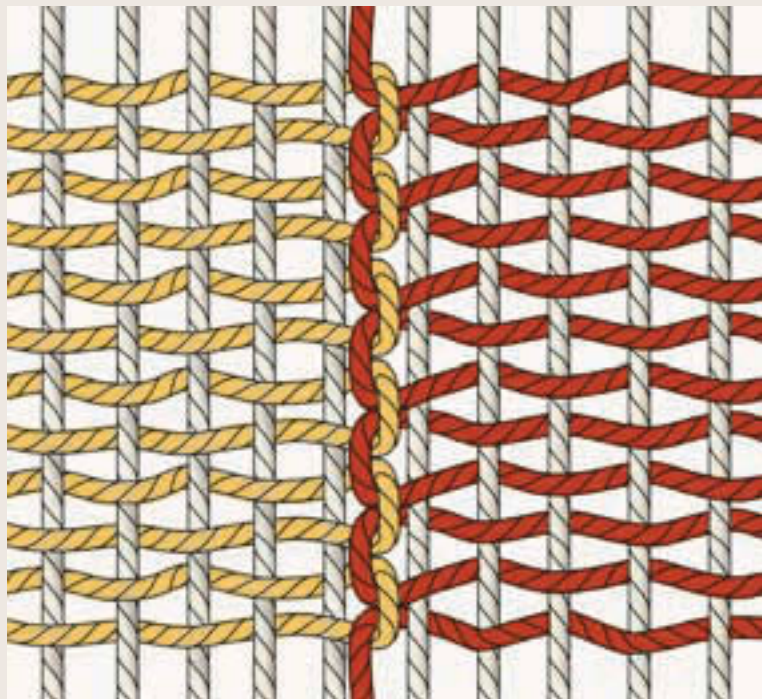






## Tessitura a trame allacciate o agganciate

Denominazione tradizionale: *puntu a traccu, a manu tenta*  
telaio verticale



149

Tecnica di tessitura piana con trama a vista nella quale le trame colorate si intrecciano sul rovescio del tessuto tra le due catene di ordito che limitano il passaggio cromatico dei diversi blocchi di colore. Nella forma più semplice (allacciamento singolo) un filo di trama passa intorno al filo di trama vicino e torna all'interno del blocco del suo colore. Invece l'allacciamento delle trame è doppio quando ciascun filo di trama compie un giro su se stesso per intrecciarsi con due fili di trama vicini. In questo modo si crea sul rovescio un cordone lungo la linea di confine dei colori, la struttura è solidissima e i contorni del disegno sono nettissimi sul diritto del lavoro. Il manufatto presenta un perfetto doppio diritto.

149. Rappresentazione grafica di tessitura a trame allacciate o agganciate.

150. *Coperta*, Nule, sec. XIX (particolare della fig. 176).

151-152. *Tappeto*, Nule, inizio sec. XX  
(particolari del diritto e del rovescio)  
150 x 74,5 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Benetutti, collezione privata.



150





151  
▽

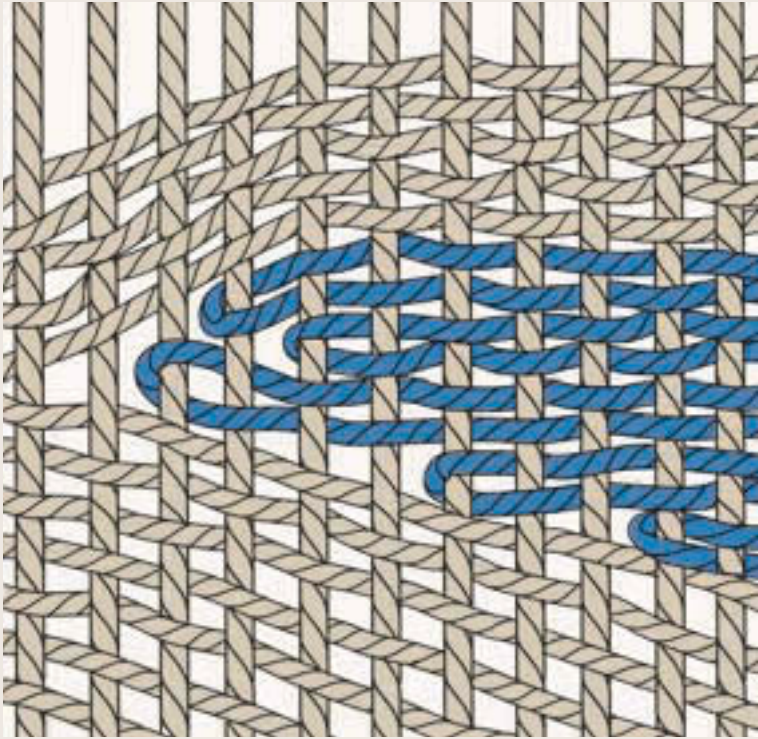


152  
▽



## Inserti di trame / Tessitura a trame curvilinee o deviate

Denominazione tradizionale: *sambisùe, ambisùe*  
telaio verticale e orizzontale



153

Questa tipologia è comunemente usata nei vari tipi di tessitura piana per ottenere particolari effetti decorativi. Con questa tecnica si possono introdurre nei tessuti trame che formano piccole parti della decorazione con effetti particolari essendo introdotte in modo non perpendicolare né bilanciato rispetto all'ordito. Spingendo verso il basso la trama o utilizzando filati di diverso spessore, la trama esce fuori linea e forma un angolo più o meno accentuato. Sono realizzati con questa tecnica i motivi oblungi "a sanguisuga" presenti in molte coperte tradizionali del Goceano e di Orune e Bitti.



153. Rappresentazione grafica di inserti di trame e tessitura a trame curvilinee o deviate.

154. *Coperta*, Nule, sec. XVIII (particolare della fig. 270).

155. *Coperta*, Orune, metà sec. XIX (particolare)  
362 x 161 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Orune, collezione privata.

154

155

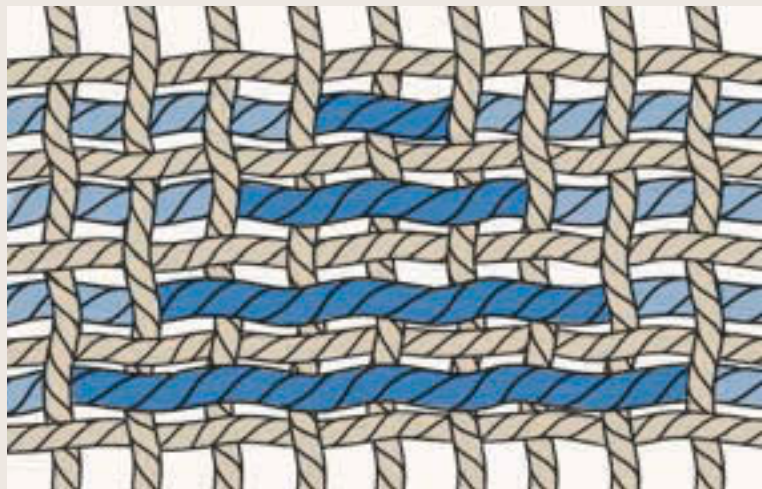






## Tessuti operati / Tessitura a trame lanciate

Denominazione tradizionale: *a briali, a littos, a most'e pei / taulèdda, tintura*  
telaio orizzontale



156

Si tratta di tecniche che consentono di realizzare tessuti operati e decorati sia monocromi che policromi. Nei tessuti monocromi operati la “faccia trama” corrisponde al verso del tessuto nel quale sono più evidenti i fili di trama che costituiscono il disegno che si presenta esattamente all’opposto sull’altro verso detto “faccia ordito”. È tipica dei tessuti in lino per tovagliati e affini. Nei tessuti policromi ha maggiore risalto una delle facce che costituirà il diritto. In tal caso i motivi sono realizzati operando con trame di colore e spessore diverso per accentuare l’effetto decorativo di carattere geometrico. In tutti questi casi le trame decorative sono anche strutturali e corrono da cimosa a cimosa.

Nei tessuti a trame lanciate i fili di trama colorati, benché attraversino il tessuto da cimosa a cimosa, non sono strutturali, ma complementari e sono tessuti in modo che appaiano sul diritto solo quando servono nel disegno che può essere anche a più colori; quando non viene usato il filo colorato ricade morbido sul rovescio del tessuto. Il diritto e il rovescio, in questo caso, appaiono completamente diversi.

Il disegno a trame lanciate può essere prodotto anche intrecciando due colori in modo da formare un tessuto nel quale i colori del motivo risaltano anche sul rovescio, ma specularmente, dando luogo ad un finto tessuto a doppio diritto. Una particolare variante di questa tecnica è quella impiegata per coperte, copricassa e strisce decorative che viene detta a “*tauledda*” o a “*tintura*” nella quale la tessitrice opera avendo di fronte a sé il rovescio del tessuto. Entrambe le lavorazioni sono impiegate per la realizzazione di copricassa, coperte e bisacce e per la produzione di particolari tessuti per la tavola. Quella a trame lanciate nella variante a “*tavoletta*” ricorre in una serie di tessuti detti “*facciadas*” caratterizzati in modo pressoché costante dai disegni in lino blu o ruggine realizzati con questa tecnica su fondo lavorato a tela o diamantina in lino o cotone color crudo.



157

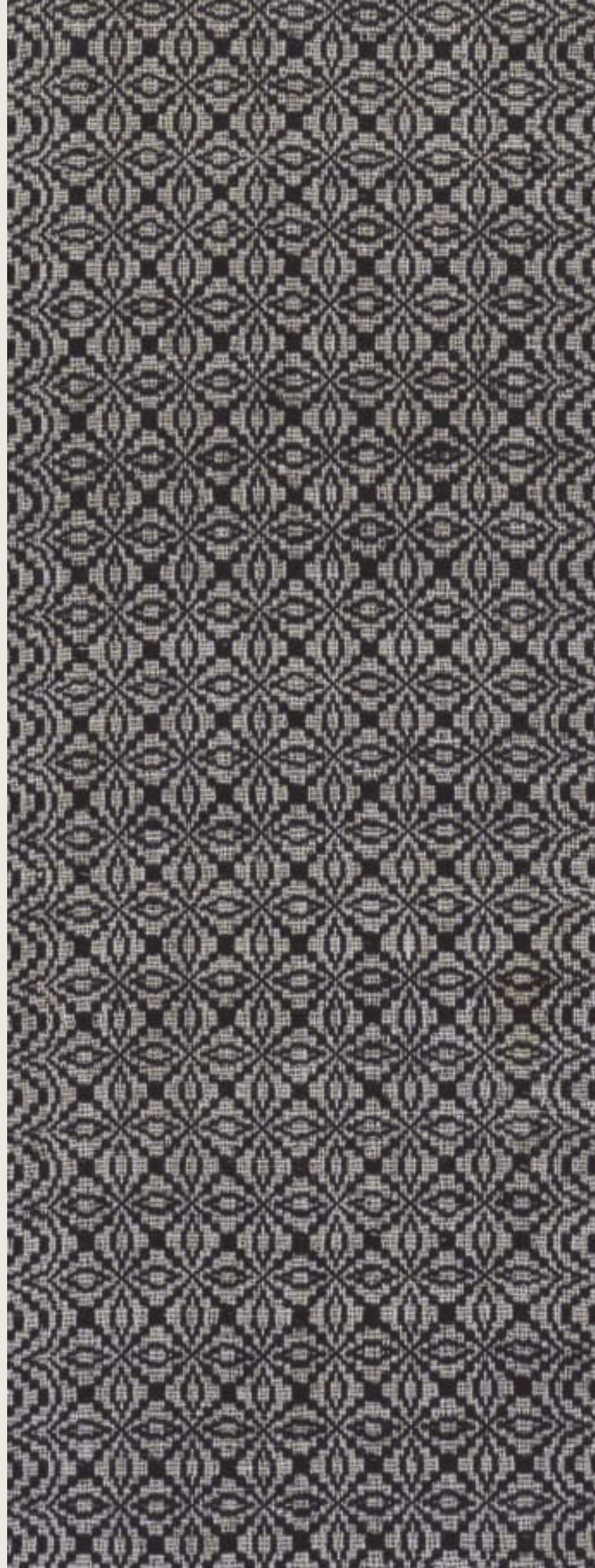
156. Rappresentazione grafica di tessitura a trame lanciate.

157. *Ornamento da letto*, Campidano, inizio sec. XX (particolare) 206 x 32 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lino, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

158. *Copricassa*, Samugheo, inizio sec. XX (particolare) 139 x 68,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.

159. *Coperta*, Benetutti, inizio sec. XX (particolare) 142 x 62 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Benetutti, collezione privata.

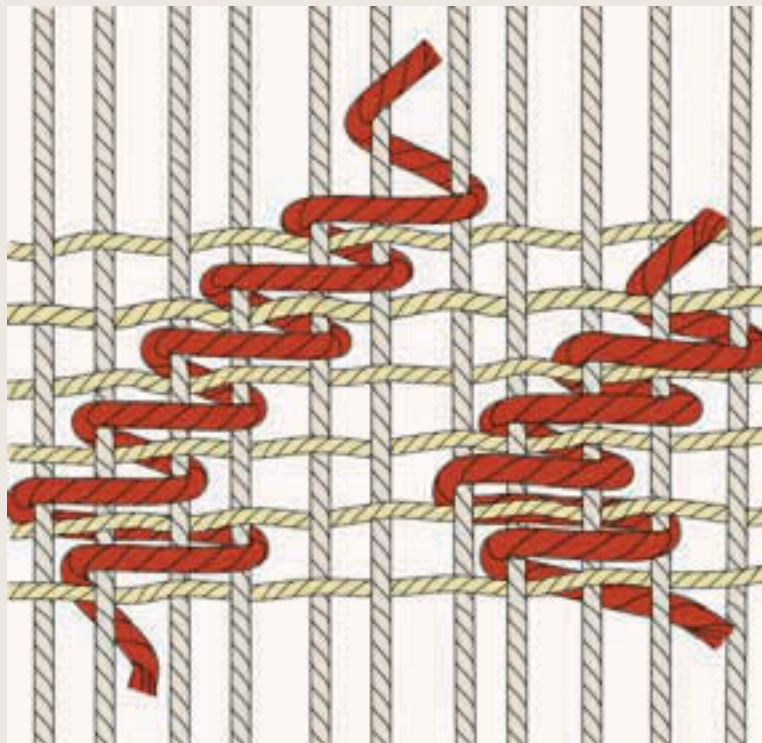






## Tessitura a trame sovrapposte o aggiunte

Denominazione tradizionale: *a bàgas*, *a pùnt'e acu*, *a làuru*  
telaio orizzontale



160

La struttura di una stoffa viene considerata semplice quando è costituita dall'intreccio di singoli fili di ordito e di trame e composita quando si ha più di una serie di fili di ordito, di trame o di entrambi. Le strutture composte possono essere ottenute aggiungendo fili supplementari di trame o di ordito ad un tessuto semplice, utilizzando come fondo una delle tecniche di tessitura piana descritte precedentemente, ma anche intrecciando due serie sia di trame che di ordito.

Con i fili di trame supplementare è possibile decorare un tessuto semplice e creare sia motivi isolati sia motivi che percorrono il tessuto da cimosa a cimosa. Questi fili di trame supplementare possono essere di lunghezze diverse e passare sopra o sotto un dato numero di fili di ordito. L'effetto che ne risulta fa talvolta pensare che i fili aggiuntivi con i quali viene creato il motivo decorativo siano ricamati successivamente alla tessitura del fondo. Essi vengono invece intrecciati nel corso della tessitura, ma visto che i filati utilizzati per le trame supplementari sono di spessore maggiore rispetto ai filati di fondo, finiscono per occultare completamente il tessuto sottostante in corrispondenza delle aree decorate. Questa tecnica consente infinite variazioni nella esecuzione di motivi di grande, medio e piccolissimo formato e si presta anche a piccoli interventi di rifinitura di particolari figurativi realizzati con altre tecniche. La tessitrice passa e batte la trame strutturale e porta sul diritto del tessuto la trame ausiliaria che inserisce davanti al gruppo di orditi necessario per formare un dato disegno; passa quindi di nuovo la trame strutturale, la batte e ri-



161

comincia la procedura. Rimuovendo le trame sovrapposte che costituiscono il motivo ornamentale la struttura del tessuto di fondo rimane inalterata. È una lavorazione che si presta alla realizzazione di coperte, copricassa e bisacce particolarmente raffinate.

160. Rappresentazione grafica di tessitura a trame sovrapposte o aggiunte.

161. *Bisaccia*, Campidano, 1893 (particolare della fig. 423).

162. *Copricassa*, area dell'Oristanese, inizio sec. XX (particolare) 210 x 75 cm, ordito e trame in cotone, trame supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

162

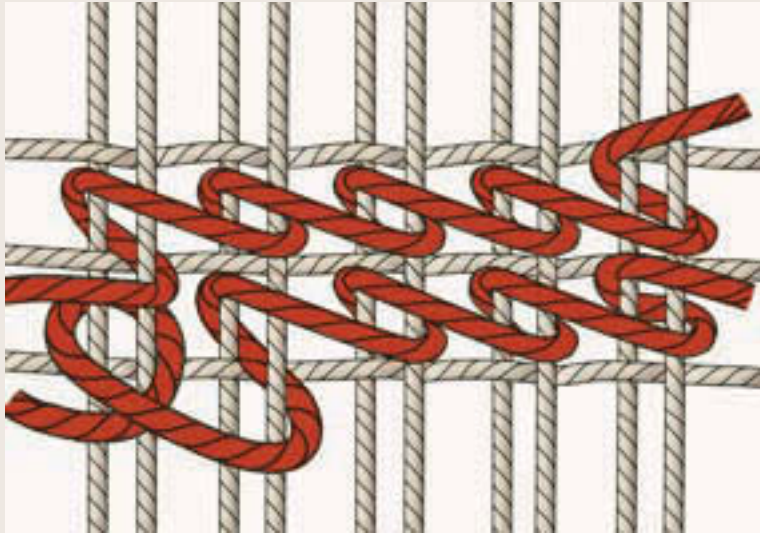




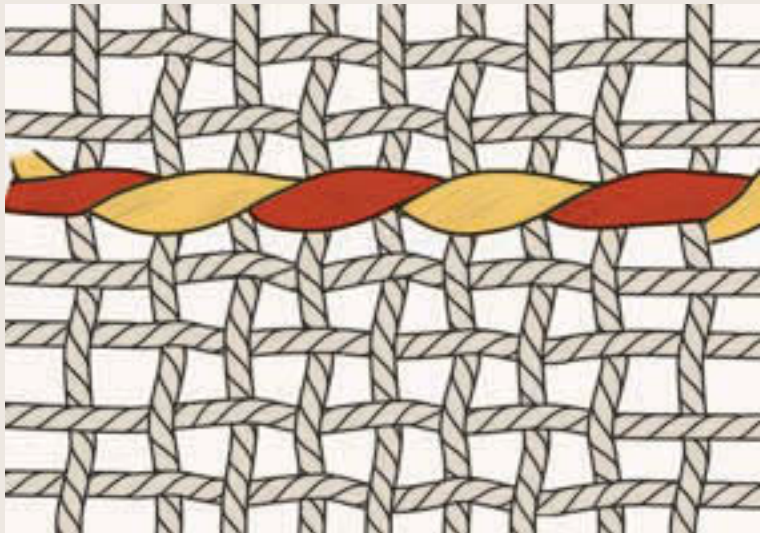


## Tessitura a trame avvolte

Denominazione tradizionale: *sconosciuta*  
telaio verticale e orizzontale (raro)



163



164



165

È una lavorazione che potremmo definire di rifinitura in quanto viene impiegata per realizzare linee decorative in rilievo e per rifinire le testate di alcuni tipi di coperta in corrispondenza delle frange d'ordito. Consistenti trame colorate vengono avvolte lungo l'ordito formando una sorta di cordone generalmente bicolore. Quando tale lavorazione viene condotta prima in una direzione, e al passaggio successivo in direzione opposta, si crea un motivo a treccia o catenella.

In qualche caso una trama avvolta in colore contrastante viene inserita per scontornare e mettere in evidenza alcune sezioni di decorazione a motivi geometrici.

163-164. Rappresentazioni grafiche di tessitura a trame avvolte.

165. *Coperta*, Sarule, sec. XX (particolare della fig. 185).

166. *Coperta*, Sarule, sec. XX (particolare della fig. 187).

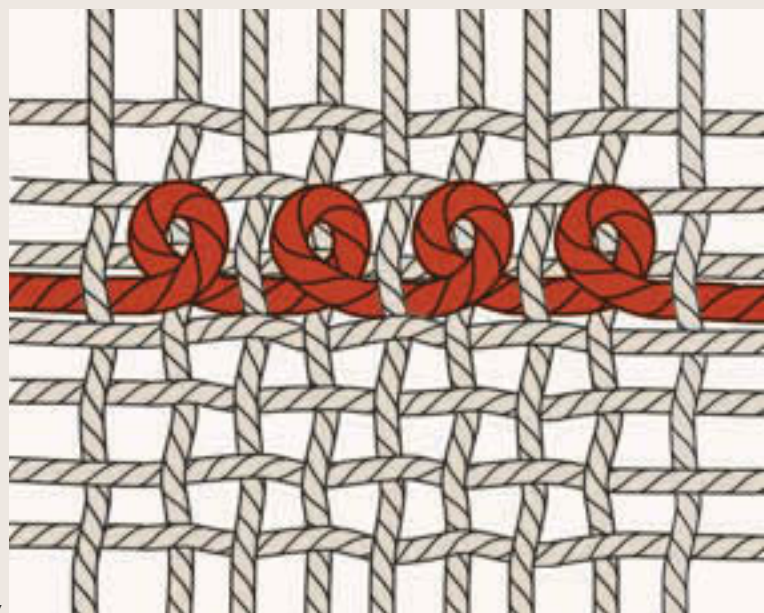






## Tessitura a riccio

Denominazione tradizionale: *a pibìones*, *a rànu*, *ricciu*  
telaio orizzontale



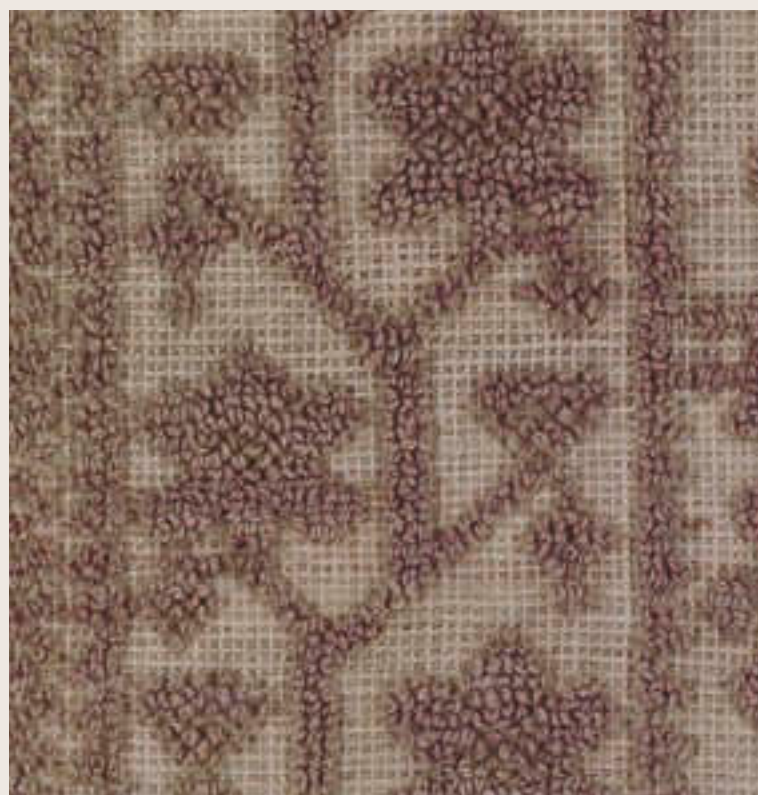
167



168

La lavorazione di questa tecnica con armatura bilanciata vede l'inserimento di una trama di spessore maggiore rispetto a quelle di fondo per ottenere un particolare effetto di rilievo; questa trama viene avvolta, ogni volta che il disegno lo richieda, sopra un apposito ferro collocato sulla parte anteriore del tessuto; al successivo passaggio di spola la trama più sottile viene lanciata normalmente e serrata sulla precedente che viene così bloccata. I ferri vengono a questo punto estratti lasciando in rilievo, sul diritto del tessuto, i ricci ad anello, formati dalle trame di maggiore spessore. L'insieme dei corsi di trama realizzati in questo modo crea il motivo ornamentale. La sezione dei ferri determina il volume del riccio e sono considerati più raffinati i tessuti in lino, sia monocromi che policromi, per i quali si utilizzano filati e ferri molto sottili.

I fili di maggiore spessore, che formano l'effetto di riccio di trama e sono strutturali, creano il caratteristico fondo cordonato o di rigatura tono su tono se i manufatti sono monocromi; in quelli policromi sul fondo si osserva un particolare effetto cromatico creato dal passaggio dei fili di ordito sulle trame colorate. Si tratta di una lavorazione molto diffusa che trova impiego per bordure nella biancheria per la casa, ma soprattutto per la realizzazione di coperte da letto in lino bianco o color crudo, talvolta con inserti colorati. Coperte e copricassa policromi sono più frequentemente tessuti con ordito e trama in lino e con le trame che operano sul ferro in lana sia sarda che industriale.



169

167. Rappresentazione grafica di tessitura a riccio.

168. *Coperta*, Campidano, inizio sec. XX (particolare)  
228 x 198 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale,  
Regione Sardegna, collezione Cocco.

169. *Coperta*, Logudoro, fine sec. XIX (particolare)  
228 x 160 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle  
Tradizioni Popolari Sarde.

170. *Copricassa*, Usellus, fine sec. XIX (particolare)  
224 x 72 cm, ordito in lino, trama in lana e cotone, inserti  
in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

170











# Per filo e per segno

Franca Rosa Contu

Se in Sardegna l'abbondanza della materia prima, la lana, potrebbe giustificare la quantità dei tessuti prodotti per il commercio fin dall'età romana, non è sufficiente a dar conto, invece, della grande qualità, varietà e pervasività della produzione tessile tradizionale quale si manifesta con chiarezza almeno a partire dal Medioevo. Le ragioni di tanta varietà e ricchezza sono da ricercarsi in quello stesso humus che dà luogo alla straordinaria molteplicità di abiti come di pani e di intrecci. In tutte queste attività, proprie del lavoro femminile, si modula un gusto estetico, uno stesso "ritmo etnico" che si coglie in uguale misura nelle tessiture e nella danza come nel canto e nell'intaglio. A questo impulso si deve il carattere dei manufatti più rustici, con decorazioni e simboli di origine precristiana, e le elaborazioni locali di moduli e temi decorativi bizantini, rinascimentali e barocchi proposti nei manufatti più raffinati che, nelle varie zone dell'Isola, si manifestano con decine di varianti. La riconoscibilità ed il carattere della produzione tessile isolana e infine il suo stesso valore sono dovuti a questa impronta etnica, che interpreta in modo del tutto personale tecniche e materiali altrimenti comuni a tutta l'area del Mediterraneo.

Se si esaminano i tessuti realizzati al telaio verticale, risalenti ad un periodo compreso tra la fine del Settecento ed i primi anni del Novecento, si osserva come essi esprimano e trasmettano – con vigore e certezza – valori culturali e linguaggi compositivi propri delle comunità di provenienza in modo assai maggiore di quanto avvenga per quelli tessuti al telaio orizzontale. La forza espressiva scaturisce complessivamente dalla scelta dei filati, dalle modalità di filatura, dalle colorazioni, dalla composizione cromatica e dai motivi decorativi. Ne deriva un vero e proprio linguaggio simbolico che rappresenta e comunica la psicologia, la morale, la tensione estetica e culturale del gruppo produttivo, estremamente resistente anche in presenza di trasformazioni sociali notevoli. Ne sono un esempio quelle vissute ancora nei primi 60 anni del Novecento dagli ultimi pastori transu-

manti dal cuore della Sardegna verso il Campidano e che ancora riconoscevano i propri e gli altrui segni identitari, descrivendoli con queste parole: «I branchi delle pecore di Fonni erano sempre oltre i quattrocento, invece quello dei desulesi era di centocinquanta, duecento. Dicevano "su tallu de Fonni" [il gregge di Fonni], era più numeroso. Poi c'era il colore del vestito. Dalle bisacce si capiva di dove era. Noi avevamo una bisaccia rosso-nera, cioè bianca con strisce bianche e rosse, i tonaresi con strisce grigie trasversali, le nostre erano orizzontali. La nostra era più chiara. Anche da lontano riconosceva una *bertula* [bisaccia] desulese... La bisaccia era la bandiera del paese».<sup>1</sup>

Le bisacce da lavoro sono uno degli ultimi oggetti tessili che veicolano un autentico linguaggio etnico dialogante attraverso la successione e l'alternanza di righe, quadri, rombi, losanghe nelle tonalità di colore proprie del sentire dei luoghi d'origine; la bisaccia si ostenta dunque come il vessillo del paese di provenienza.

## La filatura

La filatura è il più determinante atto che mette in diretta relazione funzionale con l'uomo le materie prime, di origine animale e vegetale, che costituiscono la natura principale dei tessuti. Per le fibre vegetali, altrimenti inutilizzabili, si attua un vero e proprio processo di trasformazione per ottenere, attraverso l'atto finale della filatura, una fibra tessile. Quelle di origine animale, largamente usate allo stato quasi naturale (pellicce o indumenti in pelle), devono subire un vero processo di "addomesticamento" alle necessità umane, un cambiamento di stato che lascia integro il patrimonio costituito dalle greggi e trasforma, mediante la filatura, il corto pelo in un filo continuo praticamente infinito con il quale il corpo umano può essere rivestito senza alcun diretto richiamo all'animalità, cui invece rimanda inequivocabilmente l'uso di pelli e pellicce.

Al di là di possibili eccezioni è assai improbabile che prima di una matura fase di domesticazione di vegetali ed animali si sia potuta avere una produzione tessile ampia e generalizzata. I documenti archeologici, con numerosi ritrovamenti di fusaiole, attestano questa pratica in età preistorica in tutto il Mediterraneo ed essa appare

171. *Coperta*, Oliena o Orgosolo, inizio sec. XIX (particolare della fig. 204).





172

ovunque tanto più diffusa quanto più maturi e dinamici sono l'agricoltura e l'allevamento.

Fusi e conocchie sono presenti in numerose raccolte pubbliche e private a testimoniare la loro grande diffusione in Sardegna dall'età preistorica fino ai primi anni del Novecento, sia in ambito familiare che in contesti produttivi specializzati. L'atto del filare e gli strumenti necessari sono attribuiti importanti ed esclusivi della virtù femminile senza distinzione di classe sociale. Nell'iconografia religiosa, dall'età medievale in poi, filano le Sante, la Vergine, le nobildonne. All'inizio del XVIII secolo la madre dell'archeologo Giovanni Spano è ritratta con l'abito tradizionale di Ploaghe mentre regge in mano la rocca con un fitto pennacchio di lana, a simboleggiare la virtù domestica. Non a caso rocche e fusi, anche magnificamente decorati, continuano ad essere

172. Venditori di bisacce di Fonni, 1906 circa, cartolina, Nuoro, archivio ISRE, collezione Colombini.

173. *Bisaccia*, area del Nuorese, fine sec. XIX (particolare) 156 x 67 cm, ordito e trama in lana, telaio obliquo, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

dono ricorrente per le fidanzate e le giovani spose fino agli inizi del XX secolo.

Dopo la panificazione, filare e tessere rientrano tra le competenze ritenute necessarie per ogni buona donna di casa; tutte, fin da bambine, devono imparare a filare la lana e il lino ed essere pertanto in grado di soddisfare almeno la produzione di tessuti per le necessità familiari (tele di lino e tessuti di lana per l'abbigliamento e la casa). Nel 1714 è documentato che ad Oliena la prioressa di una confraternita, nell'ambito dei preparativi per la festa, dopo la questua della lana, era tenuta a filare e tessere una coperta che veniva poi venduta per ottenere dei beni detti "*de sa manta*", cioè derivati dalla coperta. In questo modo la sua abilità accresceva di molto il valore della lana grezza avuta in dono; è plausibile che essa fosse stata scelta tra le filatrici e tessitrici più esperte proprio per questa ragione.<sup>2</sup> Filare è dunque una faticosa necessità, ma anche l'affermazione della piena femminilità della quale proprio la rocca ed il fuso sono simbolo. Secondo un'antica usanza matrimoniale la suocera consegnava alla sposa una conocchia, un fuso e le chiavi della nuova casa;<sup>3</sup> altrettanto significativa è l'attestazione in Gallura della "corsa della rocca", un piccolo torneo nel quale due gruppi di cavalieri si contendono la rocca tenuta dalla sposa.<sup>4</sup>

Il prestigio della filatrice più esperta è largamente riconosciuto ed ha forte rilevanza sociale. Allo stesso tempo la possibilità di trasformare la materia finita in un filo regolare e sottilissimo, potenzialmente infinito, è anche una manifestazione del potere femminile e della sua capacità di intervenire quasi magicamente sulla realtà. Un filo di lana "filato a Nuoro" è il principale elemento usato dalle guaritrici per la diagnosi e terapia dell'itterizia.<sup>5</sup>

Da tale somma di doveri e di poteri è escluso l'universo maschile che tenta un'appropriazione simbolica durante il carnevale quando, a margine delle sfilate paesane, compare la cupa figura della *filonzana*, la filatrice, e della *grastula*, maschera di donna vestita a lutto (spesso con la gobba ed il volto coperto da una maschera). Entrambe sono impersonate da uomini, tengono in mano il fuso e la conocchia e, alla cintura, portano le grandi forbici usate per la tosatura della lana. La *filonzana* si stacca silenziosamente dal corteo, avvicina gruppi di osservatori ai quali chiede da bere minacciando, se non soddisfatta, di tagliare il filo di lana che simboleggia la loro esistenza. È evidente l'assimilazione in questa unica figura della rappresentazione delle tre Parche della tradizione greca: la prima fila il filo della vita e delle sue vicende, la seconda ne misura la lunghezza sulla base di misteriose valutazioni, la terza lo taglia portando la morte.<sup>6</sup>

I riferimenti a questa attività, intesa in senso magico e fantastico, sono numerosi anche nelle fiabe e leggende popolari sarde in corrispondenza con quanto avviene in area europea.<sup>7</sup>

Le donne filano, con rocca e fuso, in ogni situazione: sedute all'aperto, in prossimità dell'uscio, in gruppi di







vicinato o da sole, vicino al focolare, mentre si controlla il cibo o si cullano i neonati e perfino mentre si va alla fonte ad attingere l'acqua o al fiume a lavare i panni. La semplicità e la trasportabilità della strumentazione necessaria fanno sì che ogni attimo di tempo libero da altre incombenze possa essere dedicato a questa attività. Le più anziane, anche non vedenti, possono continuare a filare grazie all'esperienza ed alla capacità sensoriale acquisita. Non mancano le donne che dedicano a questo lavoro buona parte della loro giornata, solitamente retribuite in natura, in genere con formaggio, olio, pane ecc.

L'atto del filare, soprattutto se prolungato ed effettuato in solitudine, per il movimento rotatorio ed oscillatorio induce il pensiero a vagare, portando la mente fuori dalla realtà, in una sorta di trance dove è facile perdersi ed essere preda del male. A ciò si cerca di porre rimedio inserendo dei semi o sassolini in un rigonfiamento della conocchia; il tintinnio prodotto durante l'uso richiama alla realtà la filatrice e tiene lontane le creature malevole, esattamente come accade per numerosi amuleti tradizionali corredati di campanellini d'argento.

Con la filatura si produce un continuo movimento a spirale che orienta le fibre in direzione destra o sinistra. Proprio la spirale, simbolo dell'acqua che scorre e del continuo divenire, è uno dei segni ricorrenti in tutto il bacino del Mediterraneo antico; in Sardegna è presente in manufatti ceramici, decorazioni di tombe, gioielli, abiti, legni, intrecci, tessuti e pani, giungendo fino a noi in forma palese o mediato attraverso filtri culturali succedutisi nel corso dei secoli che, come è accaduto per altri elementi, hanno finito per snaturarlo rendendolo difficilmente riconoscibile.

I filati vengono definiti tecnicamente a Z o S in base all'orientamento delle fibre verso destra o verso sinistra; la direzione della torsione può essere messa in relazione sia con aspetti funzionali che "culturali". Più in dettaglio si può dire che in Sardegna la gran parte della fibra di lana necessaria per la preparazione dell'ordito viene ritorta a Z e poi viene lavorata una seconda volta torcendo due capi in direzione opposta, dunque a S. L'esame degli orditi dei manufatti tradizionali d'epoca dimostra che si tratta di una costante pressoché generalizzata, ma sappiamo che in altre aree del Mediterraneo la direzione della torsione può variare e che costituisce uno degli elementi caratterizzanti i tessuti di alcune località rispetto ad altre.

### **La tessitura al telaio verticale**

Nell'area della Sardegna centrale – che si estende dal Goceano alla Barbagia di Bitti, passando per il Nuorese e discendendo verso la Barbagia di Belvì – la tessitura al telaio verticale vede l'impiego quasi esclusivo di filati di lana sarda (assai raro è quello della lana caprina) mentre fibre di origine vegetale sono presenti solo per alcuni particolari decorativi. Per l'ordito può essere usata lana in tutte le tonalità naturali anche mescolate tra loro, dato che, per le particolari tecniche di tessitura utilizzate,

essa risulterà visibile soltanto in corrispondenza delle testate (frange di ordito). Ciò non toglie che le mescole di colore per uno stesso ordito siano sempre accuratamente calibrate. La filatura prevede una prima torsione delle fibre a Z ed una ulteriore torsione che accoppia due fili in direzione opposta (S). Tale torsione, molto stretta, produce un filo estremamente resistente, destinato a sostenere il corpo delle trame. La direzione della doppia torsione (Z2S) accomuna i tessuti più antichi a prescindere dalla località di provenienza, mentre si osserva una qualche predilezione per gli orditi screziati o melange nelle tonalità del grigio o marrone, in manufatti certamente attribuibili a Sarule, Orgosolo o Oliena.

Vale la pena ricordare che un buon ordito costituisce l'anima del tessuto: dalla sua finezza e resistenza dipende infatti la qualità finale in termini estetici e funzionali. I filati destinati ad essere lavorati in trama possono subire una torsione più o meno serrata di due capi (in genere Z2S) o anche di tre capi (Z3S). Il filato di trama che verrà tinto di nero è tratto, se possibile, da lana nera, per tutti gli altri colori si utilizza la lana di bianco naturale, riservando quella più candida alle parti di filato che non dovranno subire processi di colorazione. Gran parte delle sostanze tintoree tradizionali sono di origine organica ed in particolare vegetale.<sup>8</sup> Molti manufatti tessili risalenti alla seconda metà dell'Ottocento mostrano una particolare vivacità cromatica grazie all'utilizzo dei coloranti all'anilina, per mezzo dei quali si ottengono varianti accese di colore quali il viola e il granato che non hanno, però, grande stabilità nel tempo e sbiadiscono facilmente. Non è raro, per piccoli disegni, l'impiego in trama di lane industriali a vivaci colori e di filati di lino o cotone per sottolineare, con il bianco candido o l'azzurro, alcune parti del disegno. Più tardi si

174. Tessitrice al telaio obliquo, Talana, 1958  
(foto Marianne Sin-Pfälzer).

La foto costituisce un documento davvero unico, la donna sta tessendo, con lana di capra, un telo per bisaccia del genere di quelle datate tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento (fig. 173), documentate nelle raccolte pubbliche e private.

175. *Coperta*, Nule, fine sec. XIX

187 x 168 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Nuoro, collezione privata.

La coperta è realizzata con tecnica di tessitura con trama a vista; le decorazioni sono rese con la tecnica delle trame allacciate e delle trame deviate. Le testate non presentano frange ma un bordo di tessuto, frequentemente utilizzato per riparare le testate molto consumate. L'ordito è in lana sarda naturale screziata, la trama in lana sarda colorata.

176. *Coperta*, Nule, inizio sec. XX

215 x 172 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Benetutti, collezione privata.

La coperta è realizzata con tecnica di tessitura con trama a vista; le decorazioni sono rese con la tecnica delle trame allacciate e delle trame avvolte che creano un effetto di scontorno in corrispondenza delle serie di triangoli. In questa coperta sono da notare più serie di cornici, tutte magnificamente lavorate, la più interna delle quali presenta il motivo dei "calici" alternati a motivi romboidali. L'ordito è in lana sarda naturale in varie tonalità dal bianco al grigio, la trama in lana sarda colorata e cotone bianco.









175





176





177





178



diffonderanno coloranti al cromo ed infine quelli appartenenti al gruppo delle azine che, con la robbia e l'indaco artificiale, permetteranno di ottenere le più svariate gamme cromatiche.

Il filato predisposto per l'ordito viene montato sul telaio verticale che occupa un angolo della cucina o, più raramente, viene collocato in un ambiente ad esso dedicato. La struttura del telaio verticale classico, che è giunto fino a noi, è data da due montanti fissati perpendicolarmente tra pavimento e soffitto.<sup>9</sup> Negli anni Cinquanta del Novecento è attestato l'uso di un telaio a montanti obliqui che posano sul pavimento e poi direttamente sulla parete di fronte, con un'inclinazione di circa 30°, e pare essere un adattamento funzionale o una variante di quello verticale che si presta ad essere montato e smontato con facilità anche in spazi angusti; grazie a queste caratteristiche di versatilità esso è impiegato in varie aree del Mediterraneo.

Sul telaio verticale, che consente limitate variazioni tecniche, si realizzavano grandi coperte policrome che la produzione attuale ha rifunzionalizzato in tappeti, adattandone le dimensioni. È possibile individuare alcuni grandi gruppi tipologici di coperte d'epoca tessute al telaio verticale, in relazione alla loro forma e alla tecnica di tessitura impiegata per le ornamentazioni.

Quelle provenienti ad esempio da Sarule, Orgosolo, Oliena, Bitti, Orune e Mamoiada sono di forma rettangolare con notevole sproporzione della larghezza in favore della lunghezza (fino a 140 x 400 cm), mentre sono pressoché quadrangolari (fino a 172 x 215 cm) le coperte provenienti dal Goceano (Nule, Anela, Benetutti, Bono).

In entrambi i gruppi si impiega la tecnica di tessitura piana con trama a vista o a faccia di trama che permette di nascondere completamente i fili di ordito facendo scorrere quelli di trama verso il basso mediante un apposito punteruolo e poi battendoli con forza via via gli uni sugli altri fino a nascondere completamente l'ordito. Le parti di tessuto interessate dalla decorazione si differenziano nelle varie aree per il modo in cui viene risolto il problema del cambio di colore in senso verticale tra orditi adiacenti.

### *Goceano*

Nelle coperte provenienti dal Goceano la tecnica più antica per realizzare il disegno è quella a trame allacciate o agganciate, nella quale le trame colorate si intrecciano sul rovescio del tessuto tra le due catene di ordito che limitano il passaggio cromatico dei diversi blocchi di colore in senso longitudinale. Nella forma più semplice (allacciamento singolo) un filo di trama passa intorno al filo di trama vicino e torna all'interno del blocco del suo colore. L'allacciamento delle trame è doppio quando ciascun filo di trama compie un giro su se stesso per intrecciarsi con due fili di trama vicini. In entrambi i casi si crea sul rovescio un cordone, lungo la linea di confine dei colori, la cui struttura è solidissima; sul diritto i contorni del disegno risultano nettissimi. Il manufatto

così tessuto, contrariamente a quanto spesso è stato scritto, ha un solo vero diritto, anche se un buon manufatto è perfettamente rifinito anche sul rovescio.

A Nule questo importante segno della cultura tecnica locale è stato completamente abbandonato a partire dal 1950 con l'introduzione, nei laboratori tessili organizzati, di una tecnica che permette di ottenere dei veri manufatti a doppio diritto; la tecnica è a coda di rondine e prevede che, ad ogni cambio di colore in senso longitudinale, ogni corso di trama avvolga il primo filo dell'ordito interessato dall'altro colore adiacente condividendolo a corsi alternati con le trame di diverso colore. In questo modo non si creano fessure né parti in rilievo ed il tessuto risulta compatto e completamente a doppio diritto, ma il disegno risulta meno definito nei passaggi cromatici.

A Nule, Benetutti e altri centri del Goceano si trovano interessantissimi esemplari, in ottimo stato di conservazione, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, parte di ricchi corredi custoditi e tramandati fino ad oggi. Si tratta di coperte nelle quali si concentrano al massimo livello l'abilità tecnica e compositiva delle tessitrici di Nule a cui le ricche committenti del circondario chiedevano sia il rispetto dei patterns tradizionali, sia l'introduzione di elementi di innovazione cromatica tramite l'impiego di costose lane industriali con le quali si dà nuovo risalto ai motivi decorativi. Le coperte prodotte in questo centro hanno forma per lo più quadrangolare e sono realizzate con la tecnica di tessitura piana con trama a vista e con quella a trame allacciate, più raramente e solo per alcuni dettagli del disegno si impiega la tecnica delle trame deviate, quella delle trame avvolte e delle trame intrecciate. Le coperte tessute a Nule sono note soprattutto per il motivo a "fiamma": si tratta di un elemento distintivo della comunità di produzione, ed anche dei paesi vicini, che di queste coperte apprezzavano il valore estetico, se non quello simbolico, oggi ormai ignoto anche alle stesse tessitrici. È veramente difficile stabilire quale sia l'origine di questo motivo: la sua denominazione potrebbe facilmente collegarlo al simbolismo del fuoco/focolare in tutti i suoi significati, se non si tiene conto che esso è in realtà la moltiplicazione di un segno a zig zag o spirale, che rappresenterebbe il continuo scorrere dell'acqua,<sup>10</sup> di cui potrebbe essere l'estrema evoluzione.

Senza che questo debba essere considerato un indizio per definirne l'origine, non possiamo non citare le analogie stringenti con alcune coperte tunisine dove la fiamma e le sue varianti sono inserite in bande orizzontali alternate a motivi geometrici. Il motivo appare anche in kilim di provenienza anatolica. È anche interessante ricordare che si tratta di motivi – sia tessuti che ricamati – presenti, almeno a partire dal periodo rinascimentale, anche in area europea ed italiana, come in Umbria, dove è noto il tessuto detto "fiamma di Perugia", caratterizzato dall'alternanza di colori squillanti, per la realizzazione del quale esistevano appositi telai.<sup>11</sup> Diversi corsi di disegno fiammato possono anche essere estesi all'intero manufatto che acquista così particolare



177. *Coperta*, Nule, fine sec. XIX  
218 x 173 cm, ordito e trama in  
lana, telaio verticale, Benetutti,  
collezione privata.

La coperta è realizzata con  
tecnica di tessitura con trama  
a vista; le decorazioni sono  
rese con la tecnica delle trame  
allacciate. Particolare la  
ripartizione della decorazione  
che vede il motivo a fiamma  
nella sezione mediana del  
manufatto, tra cornici a rombi  
di varia grandezza. Sul diritto i  
colori risultano sbiaditi per l'uso,  
sono invece apprezzabili in tutta  
la loro vivacità sul rovescio.

L'ordito è in lana naturale  
screziata, la trama in lana sarda  
e lana industriale colorate, con  
inserimenti di cotone bianco.

178. *Coperta*, Nule, fine sec. XIX  
194 x 158 cm, ordito e trama in  
lana, telaio verticale, Benetutti,  
collezione privata.

La coperta è realizzata con  
tecnica di tessitura con trama  
a vista; le decorazioni sono  
rese con la tecnica delle trame  
allacciate, alternate e deviate.

In corrispondenza della frangia  
di ordito la testata è rifinita con  
un motivo a treccia. L'ordito è  
in lana sarda screziata con  
fortissima torsione.

179. *Tappeto*, Nule, fine sec. XIX  
166 x 87 cm, ordito e trama  
in lana, telaio verticale,  
Nuoro, collezione privata.

Realizzato con tecnica di  
tessitura con trama a vista;  
le decorazioni sono rese con  
la tecnica delle trame allacciate.  
È un manufatto assai originale  
per le decorazioni zoomorfe,  
che sembrano raffigurare delle  
volpi, e per la figurina femminile  
collocata nella parte alta della  
seconda cornice e che potrebbe  
ritrarre la tessitrice o la  
proprietaria. La forma e le  
dimensioni lo potrebbero far  
ritenere uno scendiletto, ma lo  
schema decorativo, impostato  
per una lettura unidirezionale,  
con più ordini di cornici, la  
stessa presenza di animali e  
della figura antropomorfa lo  
pongono in posizione assai  
originale, richiamando, alla  
lontana, i tessuti funebri della  
Barbagia, i *tapinos de mortu*.

L'ordito è in lana sarda naturale,  
la trama in lana sarda colorata  
con inserimenti di cotone  
bianco.





pregio, ciò non si riscontra frequentemente nei tessuti più antichi dove le varianti di disegno a fiamma, disposte entro segmenti contenuti, entrano sempre in composizione con triangoli, losanghe, rombi, croci, calici, elementi a goccia e a pettine. Le attuali denominazioni locali non offrono alcuna spiegazione sulla loro origine e paiono piuttosto ridenominazioni moderne (calice o clessidra) che potrebbero derivare da antiche raffigurazioni dell'ascia bipenne che è stata "trasformata" in "farfalla" in alcuni ricami per l'abbigliamento.<sup>12</sup> Il simbolo della bipenne è diffuso in tutto il bacino del Mediterraneo con valore duale: rappresentazione della vita e della morte, attributo di sacerdotesse, nonché immagine cara alla Dea Madre il cui culto è diffusissimo nella Sardegna preistorica. Proprio da questi tempi lontanissimi potrebbe essere giunto a noi, mantenendo per secoli il valore apotropaico e da ultimo solo quello simbolico/decorativo, come è accaduto per altri segni presenti nella tessitura e nel ricamo, prima che il trionfo del decorativismo floreale di tradizione settecentesca li riconfigurasse, adattandoli alle nuove forme di pensiero religioso ed estetico. È arduo ritrovare il significato dei motivi a doppio tridente o a diapason che si susseguono a formare una fascia compatta che orna il manufatto in senso orizzontale, alternandosi in più ordini con motivi a fiamma. Si deve comunque notare che questi motivi decorativi sono parte importante del simbolismo presente nei manufatti nordafricani e orientali, sia annodati che tessuti, e che in molti kilim anatolici – oggetto di studi approfonditi specie in questi ultimi decenni – si presentano nella stessa forma "compenetrata" che troviamo nelle coperte di Nule. Alla luce di tali studi,<sup>13</sup> si potrebbe anche riconsiderare il motivo a fiamma di Nule come una sorta di enfattizzazione ed irradiazione verso l'esterno del simbolo della doppia ascia presente nel "cuore" di questa decorazione, costituito dall'elemento cruciforme, estrema sintesi della bipenne. Salvo il ritrovamento di tessuti d'epoca che possano offrire nuove ipotesi di confronto, non sembra opportuno, allo stato attuale, andare oltre un paragone puramente formale.<sup>14</sup> Nei manufatti d'epoca di Nule non è infrequente che le decorazioni vengano disposte a formare cornici anche molto complesse attorno ad un campo che può essere posto in posizione eccentrica rispetto al corpo del manufatto; nella gran parte dei casi il campo monocromo è percorso da motivi a sanguisuga in colore contrastante, posti in serie orizzontale a breve distanza gli uni dagli altri; questi elementi, insieme alle sfumature del colore di fondo dovute ai differenti bagni di colorazione delle trame, interrompono la monocromia e l'assenza di decorazione evidentemente aborrita dalle tessitrici del posto.

L'impostazione dei motivi ornamentali e la consuetudine di lasciare la frangia di ordito su una sola delle testate, quella inferiore, possono essere spiegati con un adattamento delle coperte alle dimensioni del letto cui consegue anche l'inutilità della frangia nella parte superiore che veniva coperta dalla risvolta del lenzuolo. Non si può

però escludere che queste caratteristiche siano derivate dalla consuetudine di dividere tra familiari coperte molto più antiche e lunghe che, anche tagliate a metà, costituivano ancora due parti unitariamente definite che potevano essere a pieno titolo oggetto di spartizione ereditaria.

### *Bitti e Orune*

A pochi chilometri da Nule, a Bitti e Orune si prediligono coperte dalle forme molto allungate con motivi decorativi lineari a tutto campo o, più spesso, concentrati per largo tratto alle due estremità. Sono molto frequenti i fondi di colore bianco naturale e quelli giallo spento. La lunghezza media è di 330-390 cm, la larghezza di 130-190 cm.

Gli orditi e le trame sono in lana sarda con l'eccezione di alcuni elementi decorativi in cotone bianco o azzurro. La torsione dei filati d'ordito è Z2S con preferenza del colore bianco naturale per le coperte con campo monocromo bianco, mentre per quelle a campo giallo l'ordito è più frequentemente screziato di marron o grigio. Le trame in lana sarda presentano lo stesso tipo di torsione dell'ordito (Z2S) e sono tinte in varie gradazioni di giallo, ruggine e nero. La tecnica di tessitura a trama a vista copre completamente gli orditi; per i disegni si impiega la tecnica delle trame deviate, avvolte e intrecciate. Il ricorso a queste tecniche piuttosto semplici permette di realizzare una serie di fasce decorative di tipo geometrico che, con varie alternanze di colore e posizione, personalizzano ciascun manufatto. In alcuni casi il blocco decorativo si ripete in modo speculare sulle due estremità delle coperte, in altri è diversificato, ma molto ben armonizzato perché i colori di trama rimangono invariati e le differenze sono date dalle alternanze degli stessi motivi o dalla maggiore presenza, nell'una o nell'altra metà, dei motivi a sanguisuga o di quelli a losanga. Questi si alternano a righe in tinta unita o a fasce lavorate a trame alternate a due o quattro colori, la cui realizzazione richiede particolare abilità e precisione.

Questo tipo di coperte è ben documentato nelle raccolte private in quanto oggetto di eredità familiare. Si trovano frequentemente manufatti d'epoca integri ed in buono stato di conservazione anche a causa della loro straordinaria resistenza, ma sono abbastanza frequenti anche le "mezze coperte", frutto di divisioni tra eredi. Tali porzioni venivano bordate con tessuto colorato lungo la linea di taglio per evitare la perdita delle trame; in questo modo ne risultava una porzione di tessuto più piccola, ma ancora di dimensioni sufficienti per essere usata come coperta.

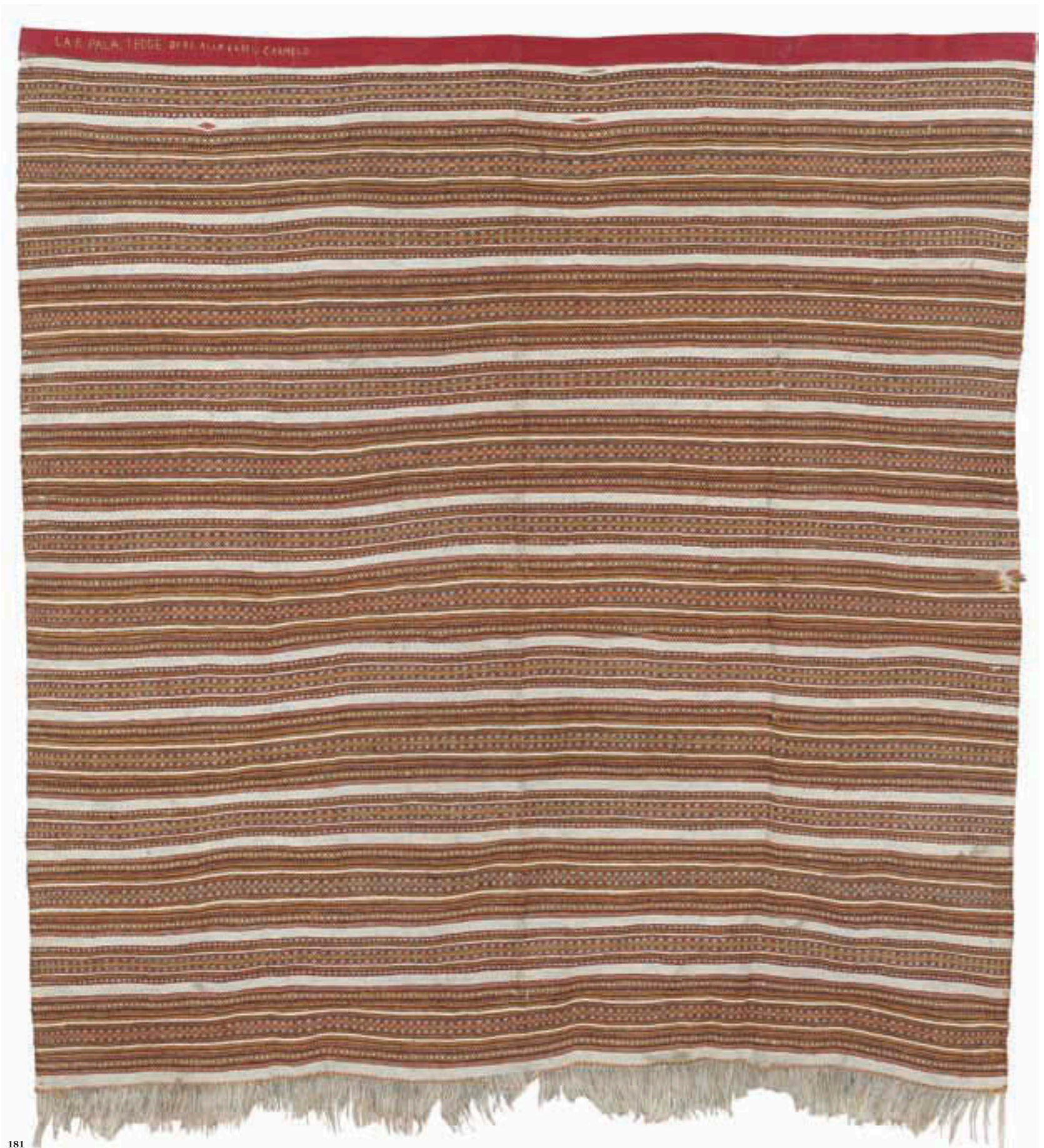
180. *Tappeto*, Nule, inizio sec. XX (particolare)  
120 x 62 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Benetutti, collezione privata.

Il manufatto presenta la classica tessitura con trama a vista mentre le decorazioni sono rese con la tecnica delle trame allacciate e delle trame avvolte che creano un effetto di scontorno in corrispondenza delle serie di triangoli. Si tratta di un tappeto da terra, usato frequentemente come scendiletto presso le famiglie agiate.







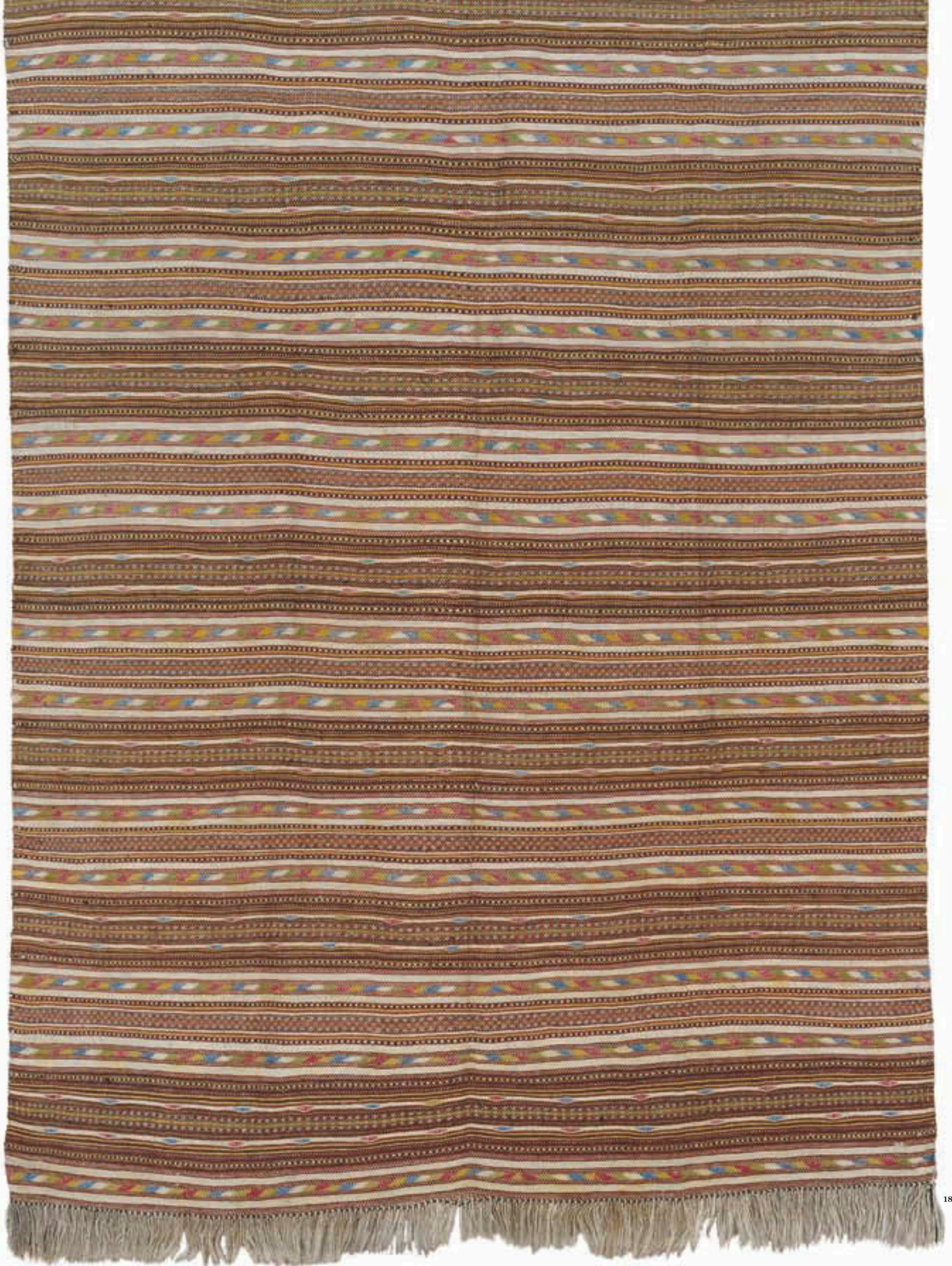


181

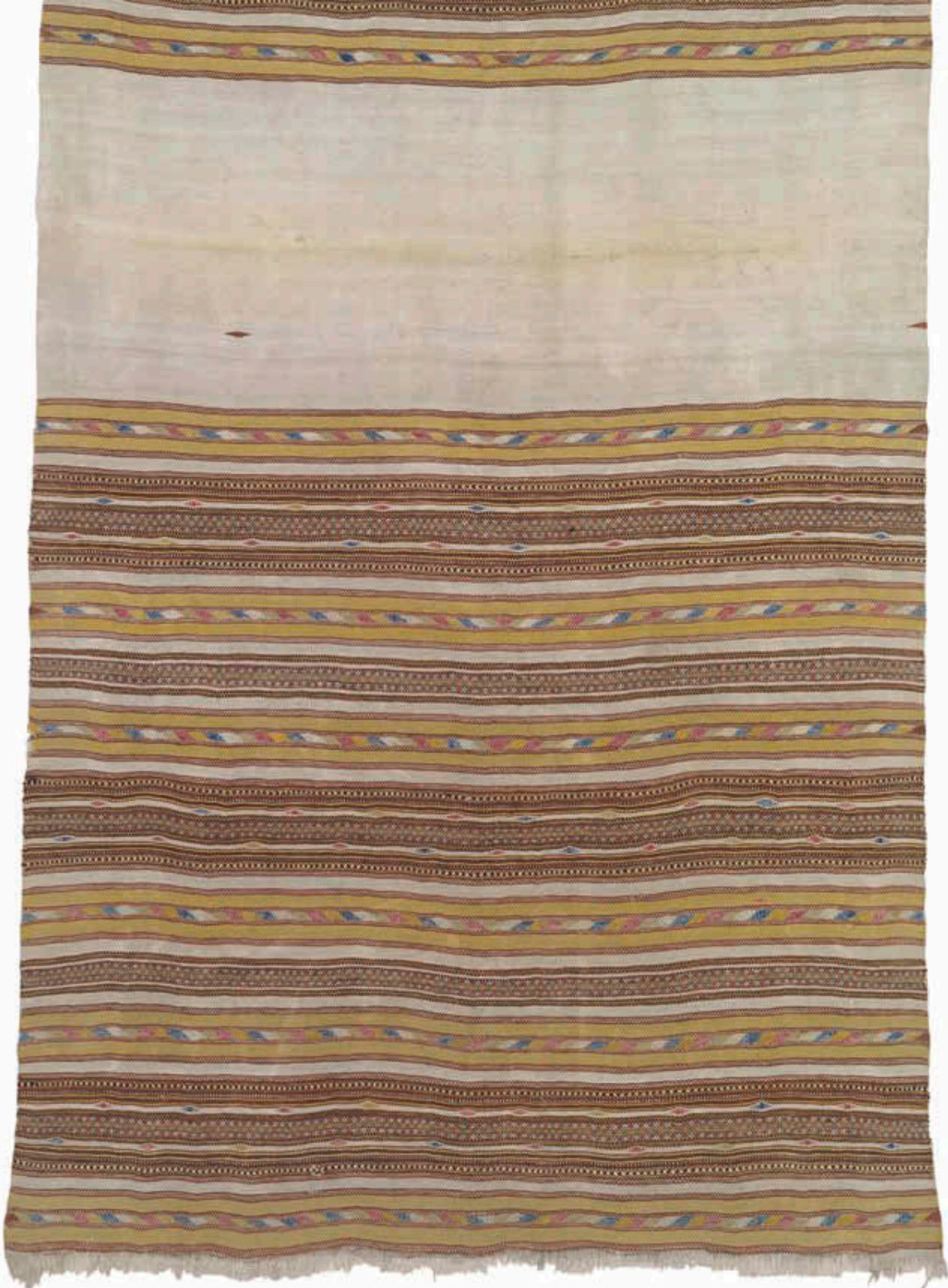
181. *Coperta*, Orune, sec. XIX  
178 x 166 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Orune, chiesa del Carmelo.

182. *Coperta*, Orune, sec. XIX (particolare)  
365 x 150 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Orune, chiesa del Carmelo.

















183. *Coperta*, Bitti, fine sec. XIX (particolare)  
341 x 151 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde. Realizzata con tecnica di tessitura con trama a vista, le decorazioni, disposte in sottili bande orizzontali, sono realizzate con la tecnica delle trame alternate e deviate. L'ordito è in lana sarda di colore bianco naturale, la trama in lana sarda colorata e in cotone per i colori rosso e bianco.

184. *Coperta*, Orune, fine sec. XIX (particolare)  
186 x 168 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Orune, collezione privata.

185-186. *Coperta*, Sarule, fine sec. XIX  
330 x 170 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte. Tessitura finissima con trama a vista. Le decorazioni sono realizzate con tecnica a coda di rondine, deviazioni di trama e trame avvolte.

187. *Coperta*, Sarule, fine sec. XIX (particolare)  
246 x 175 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Nuoro, collezione privata.















La ripartizione della decorazione nel manufatto integro consentiva che ogni metà si ricostituisse come un intero: la divisione veniva effettuata al centro del campo monocromo e dunque non risultava compromesso il percorso decorativo.

La simbologia presente in queste coperte è dunque limitata alle due combinazioni dei motivi a losanga e sanguisuga e allo scambio cromatico nei giochi di trama che creano un ritmo dinamico particolare. Raramente la decorazione interessa tutto il manufatto, infatti la nota decisamente locale è data proprio dalla ripartizione in tre blocchi, con un campo centrale assolutamente monocromo, privo anche dei piccoli segni che interrompono il vuoto decorativo delle coperte del Goceano e del Nuorese. Nella terminologia locale i motivi allungati sono detti “a sanguisuga”, mentre quelli a losanga “dita storte”. A titolo di curiosità si ricorda che le losanghe sono anche chiamate *papassinos*, nome sardo per indicare un dolce tradizionale di forma romboidale, e che dall’Anatolia centrale provengono kilim nei quali le decorazioni romboidali che si compongono a formare un medaglione stellare dette *Baklava* prendono il nome dal dolce turco tagliato a forma di rombi. In entrambi i casi mi pare sia plausibile che si tratti di definizioni attribuite a questi simboli in tempi recenti per spiegare con un esempio concreto, tratto della realtà quotidiana, una forma, presumibilmente magico-religiosa, che non ha mai smesso di comunicare alla comunità almeno il senso dell’identità locale.<sup>15</sup> Perduti i significati originari dei segni si può comunque pensare ad una funzione protettiva assoluta, come in una formula o un discorso scritto, dalla cadenza ritmica della loro successione in linea orizzontale.

### *Barbagia di Belvì*

Tra le coperte prodotte in questa ampia area sono molto note quelle di Tonara, la cui produzione è continuata fino ad oggi, pur con modifiche e rifunzionalizzazioni.

Gli esemplari risalenti alla fine dell’Ottocento ed ai primi del Novecento sono ormai rarissimi e tutti caratterizzati da una estrema stilizzazione delle ornamentazioni portate in più ordini orizzontali a tutto campo. Le lane sarde in ordito ed in trama presentano torsioni Z2S meno forti rispetto alle altre aree in esame, il tessuto risulta nel complesso più morbido di quanto il suo spessore farebbe supporre.

La tecnica di tessitura impiegata è a trama a vista, mentre per le decorazioni si usano tutte le tecniche precedentemente descritte ad eccezione di quella a trame allacciate. I tessuti risultano pertanto completamente a doppio diritto.

Non è ormai possibile alcuna ipotesi di spiegazione simbolica; i motivi decorativi infatti sono così stilizzati che è persino difficile riconoscerli, anche in presenza di denominazioni locali che ancora una volta si riferiscono a dolci di forma romboidale, a elementi quadrangolari e dentellati.

### *Sarule*

Anche in questa località si riscontra una produzione di coperte ottocentesche realizzate al telaio verticale. Esse sono raramente presenti nelle raccolte pubbliche costituite sulla base del collezionismo del primo Novecento maggiormente attratto dai raffinati e rutilanti lavori al telaio orizzontale. La loro forma molto allungata (375 x 170 cm in media) e il tipo di torsione Z2S le avvicina alle coperte di Orune e Bitti ma nei manufatti caratterizzati dai decori più complessi la qualità dei filati è così straordinaria, in ordito e in trama, che i motivi, anche quelli di piccolo formato, hanno una grande definizione. La tecnica di tessitura impiegata è quella con trama a vista lavorata su un ordito che può essere di colore bianco naturale o screziato. Per la realizzazione dei disegni si adotta la tecnica a coda di rondine nella quale, ad ogni cambio di colore in senso longitudinale, ogni corso di trama avvolge il primo filo dell’ordito interessato da un altro colore condividendolo a corsi alternati con le trame di diverso colore. In questo modo non si creano fessure e il tessuto risulta compatto e completamente a doppio diritto, ma il disegno risulta meno definito nel passaggio cromatico ed è dunque ancora più rilevante la qualità e lo spessore dei filati impiegati. Questa tecnica appare matura e tradizionalmente utilizzata a Sarule almeno per tutto l’Ottocento assieme a quella a trame allacciate che, come si è detto, è tipica della produzione di Nule. Peculiare è anche la tecnica delle trame intrecciate in cotone nei colori bianco, azzurro e rosso, che viene usata per realizzare sottili linee orizzontali e per dare risalto alle figurine zoomorfe.

Risulta evidente la complessità dell’apparato decorativo costituito da blocchi disposti simmetricamente in corrispondenza delle testate; essi sono formati da fasce orizzontali alternate dove compaiono motivi a losanga e romboidali formati da elementi quadrangolari policromi. Nelle coperte di maggior pregio lungo la cimosa corrono una cornice con motivo a zig zag e una più esterna con decorazione a doppio pettine che può essere interrotto da metope verticali a motivi geometrici e zoomorfi, più raramente antropomorfi o raffigurazioni di calici. Il motivo interno della cornice, a zig zag, in diverse combinazioni di colore, forma come un argine laterale alle ampie bande orizzontali che spartiscono il campo centrale sul quale sono raffigurati prevalentemente piccoli animali stilizzati, motivi a calice e a rombo quadrettato. Si tratta di segni e figure di grande pulizia collocati in un’apparente simmetria totale; ad una attenta osservazione si scopre, invece, che in ogni coperta tale simmetria risulta volutamente interrotta per la collocazione fuori schema di almeno uno dei simboli. Il significato dei motivi a calice può essere meglio interpretato se, svincolandosi dalla denominazione comunemente usata, si leggono questi segni come raffigurazioni dell’ascia bipenne della quale si è già detto a proposito della tessitura di Nule.

I volatili, resi con estrema stilizzazione, non sono meglio identificabili, ma la loro presenza pressoché costante



nelle coperte di pregio potrebbe far pensare ad un animale totemico entrato da tempo immemorabile a far parte dell'iconografia tradizionale locale e quindi presente come segno tribale nei tessuti più significativi.

La cornice a doppio pettine continuo, accostata a quella a zig zag, costituisce un elemento pressoché infallibile di identificazione delle antiche manifatture di Sarule; per quanto appaia simile ad elementi a pettine o tridente presenti in altre località dell'Isola, non sembra debba essere necessariamente messo in relazione con questi a causa della sua disposizione obbligatoriamente orientata in senso verticale. Non mancano, anche in questo caso, i confronti con i kilim anatolici dove decorazioni quasi identiche, sia per forma che per posizione nel manufatto, sono interpretate come estrema astrazione dell'albero della vita, rappresentato come tronco verticale rettilineo da cui si dipartono simmetricamente i rami, oppure come versione geometrica e reiterata del disegno dentellato che, originato dalla rappresentazione delle dita, finisce per assumere la forma a pettine frequentemente usata proprio lungo le bordure.<sup>16</sup> La rappresentazione antropomorfa è così rara che risultano insufficienti i materiali di confronto necessari per formulare ipotesi plausibili; nei casi conosciuti potrebbe trattarsi di una eccezionale raffigurazione di un membro della famiglia cui era destinata la coperta o la promessa sposa, ma si tratta, appunto, di semplici congetture.

I motivi geometrici romboidali e a freccia sono assai comuni nella tessitura popolare antica in virtù della loro relativa semplicità di realizzazione e della duttilità della forma che permette di inserirli facilmente in ogni parte del manufatto.

#### *Mamoiada, Oliena e Orgosolo*

Nelle antiche coperte provenienti da Orgosolo, Mamoiada e Oliena, realizzate a trama a vista, la prima particolarità rispetto alle coperte precedentemente descritte consiste nella prevalenza della tecnica a fessure per la realizzazione delle parti decorate. Tale tecnica è così denominata proprio per il susseguirsi di piccole aperture verticali in corrispondenza dei cambi di colore delle trame disposte su orditi adiacenti. Il filo della trama viene fatto girare intorno al filo di ordito senza agganciarlo a quello adiacente sul quale si avvolgerà a sua volta la trama di un diverso colore creando una fessura verticale tra le due tinte. In genere i motivi decorativi prevedono una lunghezza di fessure limitata; quando eccezionalmente gli stacchi creano fessure molto lunghe, che potrebbero indebolire eccessivamente il tessuto, si provvede in un secondo tempo a fissarle con piccoli punti di rinforzo. Questa tecnica permette di creare motivi decorativi prevalentemente geometrici, zoomorfi e antropomorfi, molto stilizzati e di una certa complessità, tutti caratterizzati dal profilo dentellato.

La gran parte delle coperte sono lunghe e strette (370 x 170 cm in media) e presentano campi inornati monocromi ed una serie di righe di colore contrastante in



188. *Coperta*, Sarule, fine sec. XIX  
375 x 170 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.  
L'ordito è in lana sarda di colore bianco naturale, molto sottile e fortemente ritorta, la trama è in lana sarda colorata e in cotone per i colori azzurro, rosso e bianco.





prossimità delle testate. In molti casi si osservano, lungo i lati piccoli, elementi decorativi disposti in modo più o meno regolare. Uno dei motivi più frequenti è quello a pettine o tridente chiamato localmente *su tresse* (il tre), per l'evidente affinità con il segno numerico, o *su pettine* (il pettine); si tratta di denominazioni assai recenti che tentano di spiegare, con definizioni moderne, segni dei quali si è perduto il primitivo significato.

Il motivo a tridente può essere definito "classico" sia per la sua frequenza sia per l'uniformità della sua rappresentazione in diverse varianti di colore, tra cui quella in azzurro e in rosso che vede l'impiego in trama del filo di lino o cotone. Il motivo a tridente e la sua estensione a pettine sono assai frequenti nei tessuti delle diverse aree del Mediterraneo e in particolare nei kilim provenienti dal nord Africa, dall'Anatolia occidentale e centrale, e nei tappeti orientali annodati anatolici, persiani e caucasici di tradizione tribale.

Nella stessa posizione a margine del tessuto possono essere inserite linee acuminatae, lunghe circa 4 cm, sempre realizzate con pochi corsi di trama in contrasto cromatico che, partendo dal bordo, si incuneano verso il corpo del tessuto. Sullo stesso tipo di coperte, anche in associazione ai motivi a pettine, si creano disegni triangolari per segnare le sezioni dei tessuti sui lati lunghi; nella stessa posizione sono inseriti più raramente motivi zoomorfi stilizzati che interrompono in modo sporadico le altre sequenze geometriche.

Lungo i bordi o in combinazione con le righe, sui lati brevi, sono spesso posti interessanti elementi romboidali uncinati simili, in forma semplificata, al motivo "gul" presente nei manufatti di tradizione turca sia piani che annodati.

Sono ormai rarissime le coperte integre nelle quali motivi ornamentali complessi, realizzati con la stessa tecnica a fessure, sono disposti a formare una vera cornice o a ornare come un'alta fascia i lati brevi. Si tratta in questo caso di manufatti di grande qualità la cui provenienza pare circoscritta, per il momento, ai centri di Orgosolo, Oliena e Mamoiada.

Sul fondo unito di colore giallo senape, una coperta di Mamoiada presenta, in corrispondenza dei lati brevi, una fascia a righe alterne di colore rosso bruno e azzurro (trama in lino), con una sequenza di orbicoli a profilo

189. *Bisaccia*, Sarule, metà sec. XIX  
151 x 49 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

Tessuta con tecnica a trama a vista, con decorazioni realizzate con tecnica a coda di rondine, deviazioni di trama e trame avvolte. È da notare che la raffigurazione non è orientata in modo speculare, pertanto, quando la bisaccia veniva utilizzata, una tasca risultava avere la decorazione capovolta.

190. *Bisaccia*, Sarule, fine sec. XIX (particolare)  
147 x 42 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Samugheo,  
MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).

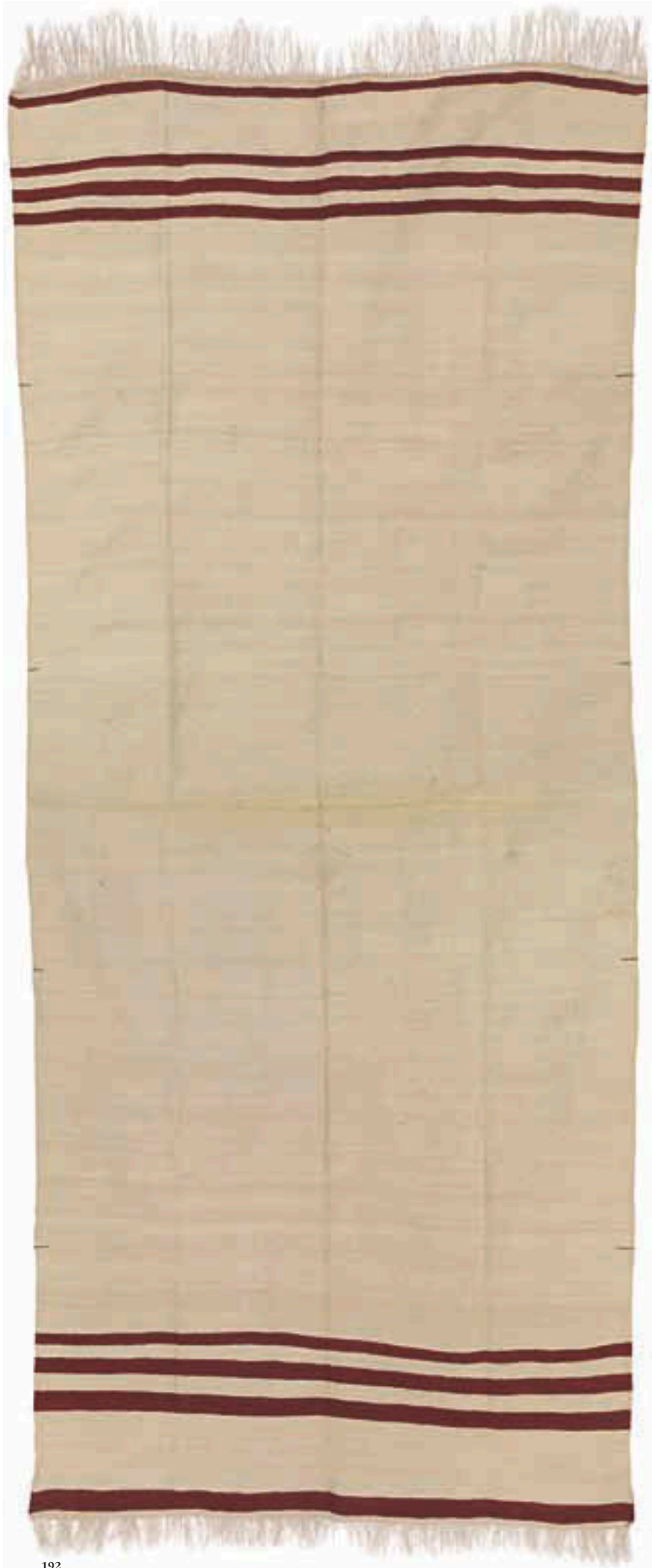








191



192



191. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX  
394 x 164 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Nuoro, collezione privata.  
Tecnica di tessitura con trama a vista. I motivi  
a tridente o a pettine che segnano i bordi della  
coperta sono realizzati con tecnica a fessure.

192. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX  
364 x 198 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Orgosolo, collezione privata.  
Tecnica di tessitura con trama a vista.  
Abbastanza inconsueta è la presenza del  
campo bianco col quale contrastano le righe  
rosse lungo le testate. Nella produzione delle  
coperte di questo tipo si tendeva ad impiegare  
per l'ordito lane naturali di colore screziato;  
in questo caso, per ottenere un tessuto  
omogeneo, anche l'ordito è di lana bianca.

193. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX  
346 x 161 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Nuoro, collezione privata.

194. *Coperta*, Mamoiada, sec. XIX (particolare)  
359 x 162 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Mamoiada, collezione privata.

195. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX (particolare)  
185 x 161 cm, ordito e trama in lana, telaio  
verticale, Nuoro, collezione privata.

196. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX (particolare)  
386 x 166 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Nuoro, collezione privata.

197. *Coperta*, Mamoiada, sec. XIX (particolare)  
376 x 176 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Mamoiada, chiesa della  
Madonna di Loreto.

198. *Coperta*, Orgosolo, sec. XIX (particolare)  
336 x 195 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Orgosolo, collezione privata.

199. *Coperta*, Orgosolo o Mamoiada,  
sec. XIX (particolare)  
338 x 167 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Cagliari, collezione privata.























200. *Coperta*, Mamoiada, sec. XIX (particolare)  
334,5 x 158 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Mamoiada, chiesa della Madonna di Loreto.

201. *Coperta*, Mamoiada, sec. XIX (particolare della fig. 5).  
Si tratta di una tessitura piana con trama a vista. Le decorazioni sono rese con la tecnica delle fessure che formano dei piccoli occhielli verticali in corrispondenza dei cambi di colore lungo orditi adiacenti. I motivi decorativi sono comuni ai tessuti funebri detti *tapinos de mortu* ed in particolare a quello esposto presso il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro.

202-203. *Coperta*, Oliena, fine sec. XIX  
346 x 166 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).







scalettato che racchiudono disegni ad andamento sinuoso che parrebbero raffigurare il profilo delle teste di due volatili, contrapposte e compenstrate a rappresentare il concetto di dualità. Le due fasce presentano qualche incertezza in fase di realizzazione che si riflette sulla ampiezza e regolarità dei disegni, cui dà risalto l'inserimento di trame di cotone bianco candido.

Il confronto con i kilim anatolici è ancora una volta necessario: simboli molto simili si trovano infatti inclusi in motivi romboidali inseriti a loro volta in complesse decorazioni a stella delle quali costituiscono l'elemento centrale. Gli studiosi riconoscono in questo simbolo di dualità delle corna contrapposte e agganciate, che possono essere rappresentate con uguale efficacia simbolica anche da un doppio triangolo.<sup>17</sup>

In una grande coperta di fine Ottocento, proveniente da Oliena, i motivi ad orbicolo esagonale racchiudono coppie di volti umani stilizzati, motivi uncinati e geometrici disposti nella prima fascia decorativa in una successione che noi oggi definiamo irregolare, ma che potrebbe aver avuto una precisa logica posizionale in un discorso simbolico che di fatto inizia e si conclude con la raffigurazione di due coppie di volti umani. La decorazione è completata da altre tre fasce ornamentali separate da righe colorate. Nella prima fascia compaiono forme uncinati, nella seconda teorie di quadrupedi bicefali (probabilmente cervi), nella terza elementi stilizzati, forse doppie protomi; motivi lineari a spirale schematica chiudono la decorazione in corrispondenza delle testate e dell'ampio campo centrale monocromo che è "segnato" a distanza regolare dalla presenza di tre motivi uncinati per parte.

È interessante osservare che la lettura del manufatto è unidirezionale in quanto le figure zoomorfe sono univocamente orientate, come anche la sola figurina antropomorfa, sicuramente femminile, posta all'estrema destra della sequenza di "cervi" tessuta nella parte superiore della coperta. L'enigmatica presenza potrebbe raffigurare semplicemente la proprietaria, o la tessitrice come si riscontra talvolta nei tappeti orientali prodotti dai nomadi, ma potrebbe anche trattarsi di una sorta di "sacerdotessa-guardiana" vista la posizione di dominio su tutto il manufatto e la relazione con la lunga teoria di animali dei quali si esamineranno successivamente le caratteristiche.

Importantissimo è il motivo decorativo uncinato che si sussegue nella seconda fascia e che trova riscontri esatti in frammenti di coperte provenienti da Orgosolo, di proprietà privata. Si tratta di elementi romboidali attorno ai quali si diramano a raggiera otto elementi uncinati che, nei casi osservati, presentano le stesse proporzioni e lo stesso orientamento degli angoli; varia invece la parte centrale, inclusa nel rombo, che può presentare una semplice linea orizzontale o includere la raffigurazione di piccoli volti umani con occhi e bocca segnati. Oltre all'evidente bellezza formale, questi simboli incantano l'osservatore più attento per l'assoluta identità con

analoghi segni diffusissimi nella tessitura orientale dove sono chiamati "gul", "granchio" o "ragno"; essi costituirebbero la variante uncinata della stella ad otto punte che si presenta in innumerevoli varianti ed evoluzioni alle quali si possono attribuire denominazioni specifiche senza perdere il significato primario di "felicità" attribuito alla stella nel simbolismo della vita.<sup>18</sup>

In Sardegna il motivo della stella ad otto punte, nelle varianti geometriche più semplici, e quello del fiore o rosetta a otto petali sembrano essere coincidenti (forse l'uno la derivazione dell'altro) e sono frequentemente rappresentati nella tessitura al telaio orizzontale, sia a campire tutto il manufatto che a sottolinearne le testate, sono inoltre ricorrenti nella scultura, nell'intaglio e nell'oreficeria tradizionale.

Una coperta esposta nel Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro appartiene allo stesso orizzonte culturale, anche se non è certa la sua provenienza da Oliena o Orgosolo. Allo stato attuale degli studi si pone al vertice di questa tipologia tessile per la straordinaria decorazione disposta a formare una larga cornice tutt'intorno al manufatto. Tale cornice costituisce una vera summa di segni, figure e simboli che risaltano sul campo monocromo rosso bruno. In corrispondenza delle testate è costituita da quattro fasce alternate a righe sottili che comprendono due sequenze di motivi "a doppia protome", una di animali bicefali (cervi) ed una a motivi decisamente esagonali che racchiudono volti umani, motivi uncinati, figure zoomorfe (cervi) e geometriche in una sequenza che, pur con qualche differenza, rimanda al manufatto descritto in precedenza. La fascia prosegue lungo i lati lunghi alternando l'elemento esagonale con una coppia di animali bicefali, quindi con un grande motivo poligonale a dodici uncinati che includono di volta in volta un rombo con motivi zoomorfi o piccoli volti umani; il motivo uncinato potrebbe essere un'ulteriore evoluzione del motivo a stella descritto in precedenza o una variante dei "gul" più arcaici tipici della tradizione anatolica.<sup>19</sup> Le figure femminili appaiono in numero di due per parte, lungo i lati lunghi, a distanza regolare l'una dall'altra. Tutte e quattro indossano la gonna, ma al contrario del caso precedente mostrano anche i piedi. Tutte tengono in mano, sollevata verso l'alto, una coppia di oggetti che potrebbero essere protomi di cervo o segni totemici non meglio decifrabili. Alla luce della descrizione fatta è del tutto naturale una riflessione sulla reale funzione di questa coperta che viene definita come tale per la forma e la dimensione, del tutto coerente con quelle descritte in precedenza, nonché per la tecnica a fessure

204-205. *Coperta*, Oliena o Orgosolo, inizio sec. XIX  
351 x 153 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.  
È incerto se la provenienza di questo manufatto sia da Oliena o da Orgosolo, località dalle quali provengono alcuni *tapinos* del tutto affini per le tecniche di tessitura e le decorazioni.





204



205





usata per le parti decorate. Ma è evidente che fosse un oggetto fuori dal comune anche al tempo della sua realizzazione, presumibilmente risalente alla prima metà dell'Ottocento. La tipologia dei filati di trama e ordito, i colori e lo stile di questo manufatto non fanno sorgere alcun dubbio sulla sua provenienza da uno dei paesi sopra citati. Bisognerà piuttosto riflettere sulla sua eventuale funzione cerimoniale ad esempio in occasione della celebrazione di un matrimonio tra persone facoltose, circostanza nella quale era consuetudine mostrare e ostentare la quantità e qualità dei capi costituenti il corredo della sposa; tale tessuto potrebbe anche essere stato creato per rituali di altra natura, di origine precristiana, anche in considerazione delle analogie con i tessuti funebri provenienti dalle stesse aree.

Ad un uso cerimoniale, probabilmente per un importante avvenimento religioso, doveva essere riservata anche una coperta risalente alla fine dell'Ottocento proveniente da Oliena, che possiamo denominare la "coperta del sacerdote";<sup>20</sup> in essa i simboli di animali e le figure femminili sono disposti in modo atipico all'interno del manufatto e per di più in associazione con numerosi animali tra i quali si riconoscono cervi, rettili, volatili ed altri quadrupedi resi in modo naturalistico pur con i limiti dettati dalla tecnica. Al centro del manufatto, tra due gruppi di donne, campeggia chiarissima la figura di un sacerdote che tiene alto l'ostensorio accompagnato da un chierichetto. Al di sopra di queste figure, circondato da animali di diverso genere, è raffigurato un gigantesco disco solare reso con tanto di occhi, grande naso e bocca. Si ha l'impressione che la tessitrice, pur consapevole dell'importanza dovuta alla figura sacerdotale e all'ostensorio, non abbia voluto o potuto trascurare di rappresentare tutti quei simboli che avevano fino ad allora veicolato le credenze magico religiose della comunità pur senza ricordarne i contenuti. In uno stile compiutamente figurativo, sfruttando la tecnica a lei nota, la tessitrice ha rappresentato in modo naturalistico persone e animali (tra essi i cervi) che poteva riprodurre dal vero, differenti infatti dalla stilizzazione arcaica, ed ha copiato disegni e simboli dai manufatti tradizionali. L'impianto decorativo risulta così come una affannata raccolta di segni e simboli pagani posti ad attoniare con deferenza i simboli del nuovo Dio della religione dominante.

Tali manufatti costituiscono quasi sempre l'espressione più alta della produzione delle località esaminate. All'interno delle tipologie distinte esistono altre varianti definite soprattutto in relazione alla condizione sociale della proprietaria e alla funzione cui sono destinate.

206. *Coperta*, Mamoiada, sec. XIX  
304 x 135 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Mamoiada, collezione privata.

207. *Coperta*, Mamoiada, sec. XIX  
194 x 155 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Mamoiada, collezione privata.





207





In tutti i paesi sono presenti coperte di minor pregio risalenti alla seconda metà dell'Ottocento; destinate ad un uso giornaliero, esse mantengono le dimensioni, la forma e lo schema compositivo caratteristici delle diverse località, ma sono realizzate con lane di colore naturale per creare motivi ornamentali geometrici giocati sulle alternanze cromatiche del bianco naturale, nero, grigio e marrone nelle righe e nei piccoli motivi triangolari. È evidente che l'uso di filati non sottoposti a tintura rendeva immediatamente più economico il manufatto. Tali coperte, pertanto, sono ormai piuttosto rare perché, mancando il plusvalore cromatico, decorativo e segnico proprio dei manufatti migliori, non venivano conservate nei corredi familiari se non eccezionalmente. Al contrario, le coperte tessute con filati colorati, oggetto di valore e di prestigio dei corredi delle donne più abbienti, erano oggetto di ostentazione e orgoglio familiare e, al pari degli abiti festivi costituivano parte fondamentale delle eredità del ramo femminile. I ricchi corredi comprendevano sempre un numero considerevole di coperte di entrambi i tipi, ma mentre nel primo Novecento quelle decorate hanno continuato a farne parte, proprio per la loro rappresentatività estetica e simbolica, le coperte giornaliere tessute al telaio verticale in un unico telo sono state sostituite da quelle in lana naturale tessute sul telaio orizzontale e formate dall'unione di tre teli uniti longitudinalmente. Le coperte da corredo potevano essere tagliate a metà per motivi ereditari.<sup>21</sup>

La difficoltà di ottenere la medesima tonalità cromatica nel tingere grandi quantità di lana in diversi bagni di colore, è la causa della disomogenea qualità del colore che si osserva con particolare evidenza nelle coperte caratterizzate da un ampio campo monocromo in genere di colore giallo o marron rossastro. Tali disomogeneità arricchiscono i manufatti d'epoca di un carattere del tutto unico: il campo monocromo infatti, contrapposto alle parti ornate, non risulta mai piatto o monotono, ma profondo e vibrante. Sfumature di colore molto evidenti sono presenti in numerosi manufatti di Oliena, Nule, Orgosolo, Bitti ecc. Tali sfumature paiono accidentali e dovute a fili di lana tinti con bagni diversi che nel tempo, per effetto della luce e dell'uso, sbiadiscono con diverse gradazioni di colore.<sup>22</sup>

Non si può comunque escludere a priori che si tratti piuttosto di sapienti irregolarità nella ricerca di una "perfetta imperfezione" che potesse proteggere il manufatto

208. *Coperta*, Aritzo, fine sec. XIX  
367 x 160 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

209. *Coperta*, Tonara, inizio sec. XX  
229 x 198 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.  
La coperta è realizzata con tecnica di tessitura con trama a vista ed in particolare a trame alternate in più colori per creare i minuti motivi decorativi policromi che si susseguono su più ordini di righe. L'ordito è in lana sarda di colore bianco naturale con buona torsione, la trama in lana sarda colorata a torsione lenta.











dal malocchio fin dal momento della sua realizzazione.<sup>23</sup> Allo stesso modo potrebbe essere interpretata la presenza, nello stesso genere di manufatti, di elementi sottili e lineari che si presentano come piccoli tratti orizzontali ottenuti mediante l'inserimento di trame di colore contrastante o addirittura di frammenti di panno rosso. Sono presenze discrete e quasi sempre poco avvertibili, posizionate a caso in una o più parti del manufatto in modo non costante che non costituiscono, ragionevolmente, alcun segno funzionale. Al pari delle sfumature di colore, tali segni potrebbero svolgere una funzione di "disturbo" verso gli sguardi troppo interessati e dunque protettiva nei confronti del pensiero invidioso o malevole che può colpire magicamente la tessitrice e la sua opera.

### *Tapìnu de mortu*

Alla luce delle analisi dei manufatti precedenti sarà ora possibile riconoscere come pienamente sardo il drappo funebre, *tapìnu de mortu* secondo la denominazione di Orgosolo, località dalla quale proviene – a quanto è dato sapere – la maggior parte degli esemplari.

Per tipologia e funzione questi tessuti possono ben costituire una classe a se stante: la forma è rettangolare, con vantaggio della lunghezza rispetto alla larghezza (le dimensioni in lunghezza variano da 160 a 245 cm, mentre quelle in larghezza vanno da 75 a 88 cm). L'ordito è sempre in lana di colore naturale, anche screziata, con torsione Z2S piuttosto lenta. La trama in lana presenta lo stesso tipo di torsione dell'ordito, ma è un po' più serrata. In alcuni esemplari si hanno trame in cotone o lino bianco candido o tinto in azzurro per realizzare alcune parti del disegno. Le tecniche di tessitura sono quella piana con trama a vista e a fessure o stacchi, che sottolinea ogni variante cromatica, lungo orditi adiacenti, con un occhiello verticale. I fili di trama in lana sono tinti in nero, bruno, giallo senape e oca, con sostanze di origine vegetale. Le testate presentano frangia di ordito priva di annodature o con semplice annodatura a rete. I bordi laterali corrispondono alle cimose e non presentano alcun accorgimento di rinforzo.

Alla torsione dell'ordito e alle fessure che percorrono, si noti bene, l'intero campo, si deve la relativa morbidezza di questi tessuti rispetto alle coperte realizzate nelle stesse aree: al di là del loro stato di conservazione, questi risultano quindi piuttosto fragili e adatti proprio ad un uso sporadico e cerimoniale.

Dall'Albizzati<sup>24</sup> in poi tra gli studiosi è stato un succedersi di stupore ed ipotesi intorno a questo tessuto.<sup>25</sup> Stupore per la sua "ipotetica" estrema arcaicità, per la sua "ipotetica" estraneità dall'orizzonte culturale isolano, e infine per l'antico rituale funerario di Orgosolo del quale questo tessuto è uno dei protagonisti. La sua supposta estrema rarità e l'impiego di una tecnica così

simile ai kilim hanno fatto ipotizzare l'importazione del *tapìnu* dall'Anatolia o dal Caucaso, giustificata anche dal nome che deriverebbe dal termine tappeto proprio in riferimento ai tessuti delle aree anatoliche e orientali, senza considerare che ancora oggi nella parlata orgolese *tapìre* significa infittire, rendere compatto, con evidente riferimento alla qualità del tessuto.<sup>26</sup>

La gran parte degli studiosi ha seguito in modo acritico l'ipotesi di Albizzati, pubblicata in un periodo nel quale neppure i più grandi collezionisti prestavano molta attenzione ai tessuti lavorati al telaio verticale provenienti dalle aree centrali della Sardegna. A ciò si aggiunga il fatto che, alla fine dell'Ottocento, i telai verticali sui quali venivano tessuti scompaiono in maniera così radicale che in alcuni paesi perfino le persone più anziane non hanno più memoria della loro esistenza; l'impossibilità di mostrare lo strumento tecnico per la loro realizzazione ha, in qualche caso, creato una sorta di imbarazzo sulla possibilità di riconoscere questi manufatti come prodotti pienamente locali.

I tessuti funebri di Orgosolo, per la verità, hanno continuato ad essere utilizzati fino ai primi anni Cinquanta per adagiare la salma durante la veglia funebre domestica e proprio per questo sono stati oggetto di cura particolare: nei momenti di non uso, attribuendogli una viva sacralità, erano infatti distolti dagli occhi degli estranei.<sup>27</sup> Venivano solitamente prestati da una famiglia all'altra e i più abbienti potevano averne diversi per riservarne almeno uno all'uso esclusivo della propria famiglia.<sup>28</sup> In tutti i casi si trattava di tessuti assai meno diffusi rispetto alle coperte che erano invece presenti in numero cospicuo almeno presso le famiglie agiate. Non è un caso che il primo *tapìnu* pubblicato e descritto dall'Albizzati provenga dalla collezione dei Daneu di Palermo, antiquari di origine istriana che visitavano spesso la Sardegna per acquistare oggetti di artigianato locale e che, dunque, essendo privi di legami sociali diretti con le usanze ad esso collegato, non avevano nessuna remora a renderlo noto.<sup>29</sup>

Questi tessuti funebri risultano presenti oltre che a Orgosolo, anche a Oliena, Sarule, Bolotana, Gavoi e Mamoiada,<sup>30</sup> dove però non si è conservata memoria alcuna del loro utilizzo.

Sulla scia dell'Albizzati dunque – che comunque riteneva il *tapìnu* una produzione sarda anche se atipica – altri studiosi, ignorando le analogie con moltissimi antichi tessuti realizzati al telaio verticale di uguale provenienza, ed orecchiando superficialmente agli studi sulla produzione tessile orientale, hanno condiviso l'opinione che non potesse trattarsi di manufatti autoctoni essendo «lontani dall'orizzonte culturale sardo».<sup>31</sup>

Proviamo dunque a spiegare perché il *tapìnu* debba invece essere considerato con assoluta certezza un prodotto sardo. Innanzitutto bisogna dire che la materia prima è lana ovina sarda e che anche alla semplice verifica tattile i tessuti sardi e quelli anatolici e nordafricani risultano essere completamente diversi.

210. *Coperta*, Talana, fine sec. XIX (particolare)  
217 x 170 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



È certamente vero che la tecnica a fessure che caratterizza il *tapinu de mortu* è tra quelle presenti nella tessitura piana orientale e contraddistingue molti manufatti provenienti da quelle regioni, ma varrà la pena ricordare, solo a titolo d'esempio, che tale tecnica è presente nella tessitura popolare di quasi tutte le genti stanziate lungo le coste del Mediterraneo, dall'Europa al nord Africa fino, appunto, all'Anatolia. Le occasioni di scambio di manufatti, di tecniche e di idee tra queste aree sono state e sono oggetto di studi multidisciplinari che qui sarà appena il caso di ricordare. Le stesse tecniche sono anche attestate in numerose parti del continente americano senza che ciò debba indurci alle più sfrenate fantasie sul perché di tali presenze, facilmente spiegabili come coincidenze tecniche in presenza di telai simili a struttura elementare. Ed ancora il termine kilim non indica una tecnica ma, per usare la definizione di un autorevole studioso, «con il termine generico di kilim (o *gelim*) si indicano prodotti del telaio realizzati semplicemente incrociando ordito e trama colorate, senza ricorrere all'anodatura analogamente a quanto avviene nella tecnica dell'arazzo».<sup>32</sup> Pertanto la gran parte dei manufatti popolari realizzati nelle varianti tecniche applicabili a telai di tipo elementare, sia verticale che orizzontale, che sono presenti nella tessitura sarda come in quella del nord Africa, del Vicino e Medio Oriente, dell'Europa Balcanica o della stessa penisola Italiana, sarebbero da annoverare nel gruppo dei kilim. Ciò che cambia, ad una attenta analisi diacronica, è la preponderanza dell'una o dell'altra tecnica in relazione al momento storico e produttivo, agli strumenti tecnici e, complessivamente, all'humus culturale e religioso del momento. Tornando dunque al parallelismo tra i kilim anatolici ed il *tapinu de mortu*, esso è certamente evidente ma non straordinario se si esaminano i contesti e gli scambi culturali nel Mediterraneo antico<sup>33</sup> e si tiene conto della straordinaria capacità della Sardegna di conservare, anche negli inevitabili rinnovamenti, una caratteristica etnica sempre leggibile nei suoi manufatti sia per gli aspetti tecnici che simbolici. Appare tanto più ingiustificata la pretesa importazione di

211. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, fine sec. XVIII  
228 x 78 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.  
La tessitura con trama a vista e a fessure è analoga a quella che si riscontra in questa tipologia di tessuti funebri; in questo esemplare è del tutto originale l'impostazione della decorazione suddivisa in dieci riquadri caratterizzati dal susseguirsi di motivi a "S". Al contrario di quanto avviene in altri manufatti, in questo non è presente alcun inserimento di trame in cotone bianco con le quali, in altri *tapinos*, vengono realizzate piccole sezioni del disegno.

212. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, fine sec. XVIII  
160 x 75 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Cagliari, collezione Piloni.  
Anche in questo esemplare, caratterizzato dal campo centrale rettangolare, è stata impiegata la tecnica di tessitura con trama a vista e a fessure per la realizzazione della particolare decorazione le cui caratteristiche, insieme all'assenza di trame di cotone, lo fanno ritenere assai arcaico. L'ordito è in lana naturale screziata, la trama in lana naturale e colorata.







211



212



questi tessuti direttamente dall'Oriente se si esaminano tecniche, materiali e simboli dei prodotti tessili provenienti dalle stesse località del centro Sardegna.

Fino allo scorso ventennio i tessuti funebri conosciuti si contavano sulle dita di una mano, oggi ammontano a diverse decine, conservati in raccolte pubbliche o presso privati che in molti casi ne sono così gelosi da non permetterne neppure la riproduzione fotografica. Chiarito che i tratti comuni a tutti i *tapînos* sono costituiti dalla loro funzione, dalla materia prima, dalla tecnica e dalla forma, si può tentare una descrizione che in qualche modo ne ordini le tipologie in relazione all'apparato decorativo, con l'intento di formulare qualche ipotesi sui significati simbolici eventualmente presenti. Il *tapînu* che sembra avere caratteri di maggiore arcaicità è conservato presso il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro. È caratterizzato da un campo diviso in dieci riquadri percorsi da linee diagonali; la coppia di riquadri posti al centro del manufatto si differenzia per la sequenza di motivi a onda. Una cornice con motivi a "S" orna ogni riquadro; altri motivi sinuosi molto dilatati sono presenti all'interno delle bande orizzontali disposte lungo le testate e come separazione tra le coppie di riquadri. Il tessuto è realizzato interamente in lana senza inserimenti di trame in cotone o lino. I motivi a "S" lungo le cornici costituiscono un unicum ed offrono un fin troppo facile confronto con kilim lavorati a trame sovrapposte e avvolte (*verneh e soumakb*), che assumono la denominazione di *sileb* proprio in presenza di simboli serpentiformi che rappresenterebbero la figura di un drago; ma l'attribuzione dello stesso significato al nostro *tapînu* pare, francamente, una forzatura dato che simili segni ad uncino si trovano in altri tipi di kilim con funzione prevalentemente decorativa e protettiva contro il malocchio e che lo stesso significato potrebbe essere dato a quelli sardi.

Linee oblique che abbozzano il motivo a onda sono presenti anche nel *tapînu* della collezione Piloni di Cagliari, che si potrebbe porre in una posizione intermedia tra il precedente e quelli nei quali il motivo a onda si espande, costituendo un elemento comune a tutti in corrispondenza del campo centrale dove può anche fare da sfondo ad altre figurazioni. Un gran numero di questi tessuti funebri, infatti, risponde ad uno schema compositivo caratterizzato da testate con ornamentazioni ad andamento orizzontale, oltre le quali si apre un ampio campo rettangolare con uno o più ordini di cornici che includono motivi ad onda, variamente disposti, in tre colori alternati. Al centro del tessuto è normalmente presente un riquadro contenente a sua volta simboli astratti, figure antropomorfe e zoomorfe stilizzate. In questo tipo di *tapînos* viene impiegato in trama il lino o il cotone colorato in azzurro. Proviene sempre da Orgosolo l'esemplare del Museo di Samugheo che, oltre ai piccoli motivi a rombo uncinato, dei quali si è già detto per le coperte, presenta lungo la cornice motivi bianchi a "palmetta" su fondo scuro che possono anche essere estreme stilizzazioni di antichi motivi a forma di

cornia; piccoli elementi a doppia protome sono posti a coronamento di ogni linea ad onda.

Il *tapînu* del Museo Sanna di Sassari presenta il motivo ad onda in tre colori, ripetuto a tutto campo ad esclusione delle testate, mentre il riquadro centrale presenta due elementi a tripla freccia, contrapposti per posizione e colore. In quello della collezione Piloni, all'interno del riquadro centrale è presente il motivo a rombo uncinato. La figurazione zoomorfa ed antropomorfa irrompe prepotentemente nel secondo *tapînu* del Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro, che presenta le più stringenti somiglianze con le coperte sopra descritte. Il campo centrale, percorso dal consueto motivo ad onda, presenta due figurine femminili raffigurate con piedi e mani dalle dita ben evidenti; sembrano reggere un elemento a forma di doppia protome (ma può anche trattarsi della rappresentazione stilizzata di rami o fronde). Splendida la cornice con motivi geometrici alternati a figure zoomorfe bicefale che potrebbero raffigurare dei cervi. Le testate, con lunghe frange, presentano motivi geometrici alternati a sottili fasce policrome. Lo stesso tipo di figurine femminili, ma senza arti inferiori, sono anche raffigurate numerose nel famoso *tapînu* della collezione Daneu di Palermo, poste a circondare il riquadro centrale caratterizzato da un complesso simbolo uncinato di difficile interpretazione.<sup>34</sup> Particolare risalto hanno le grandi figure di asini, disposti lungo le testate, alternate a figurine di cervi; sullo sfondo sono posti motivi a pettine e doppia protome. Si può pensare che il motivo ad onda, comune a buona parte dei *tapînos*, costituisca una rappresentazione simbolica dell'acqua che scorre e favorisce il percorso dell'anima verso l'aldilà ovvero il ritorno verso cui tutto trae origine; il concetto di acqua quale elemento primordiale è presente nei miti cosmogonici di tutto il mondo e trova rappresentazione in motivi a onda che, nella rigidità dovuta alle tecniche di tessitura, possono assumere forma a zig zag continuo o complicarsi in moduli a spirale o a greca.<sup>35</sup> Tali rappresentazioni sono consuete in numerosi manufatti antichi tra i quali anche quelli ceramici e tessili. È probabile che in un momento collocabile intorno alla seconda metà del Settecento tale simbologia primordiale avesse perso il vigore del suo significato; questo spiegherebbe la sovrapposizione di figure umane, animali e vegetali che, con l'antica simbologia magica e religiosa, descrivono nel tessuto una sorta di "paesaggio ultraterreno", di "paradiso", che nella sua bellezza conforta il defunto nel distacco dal mondo terreno. La cronologia proposta per l'inizio di questo stile decorativo potrebbe essere anche motivata dalle caratteristiche delle figure femminili descritte con dettagli da porre in relazione ad un momento ormai evoluto nello stile vestimentario che, abbandonato l'insieme degli abiti a tunica o delle gonne fascianti, ha adottato gonne ampie da abbinare a corpetti che enfatizzano la vita stretta. Alcune delle figurine indossano calzature con tacco alto, particolare che non è certo da attribuire ad errore o incertezza esecutiva della tessitrice in quanto si ripete, perfettamente uguale, sia nella coperta





213. *Tapinu de mortu*, Orgosolo, inizio sec. XIX  
169 x 77 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda). Tessuto a trama a vista e a fessure, presenta un ampio campo con motivi a onda coronati da piccoli elementi a doppia protome; è anche interessante la serie di cornici, tra le quali assume particolare risalto quella con motivi bianchi a "palmetta" su fondo scuro che potrebbero essere considerate estreme stilizzazioni di antichi motivi a forma di corna.





214. *Tapinu de mortu*,  
Orgosolo, inizio sec. XIX  
190 x 87 cm, ordito e trama  
in lana, telaio verticale,  
Cagliari, collezione Piloni.  
Il campo ad onde in tre  
colori fa da sfondo ad un  
piccolo riquadro centrale  
dove è presente il motivo  
a rombo uncinato; si osserva  
come, per un evidente  
errore di impostazione del  
lavoro, la tessitrice non è  
riuscita a rendere continua  
la linea d'onda, infatti una  
delle linee risulta spezzata.  
L'ordito è in lana sarda  
bianca naturale, la trama  
in lana sarda colorata e in  
cotone bianco e celeste.

214



215. *Tapinu de mortu*,  
Orgosolo, inizio sec. XIX  
245 x 84 cm, ordito e trama  
in lana, telaio verticale,  
Sassari, Museo Nazionale  
"G.A. Sanna".  
Tecnica di tessitura con  
trama a vista e a fessure.  
Anche in questo esemplare  
è presente il motivo ad  
onda in tre colori ripetuto a  
tutto campo, ad esclusione  
delle testate, mentre il  
riquadro centrale presenta  
due elementi a tripla freccia  
contrapposti per posizione  
e colore. L'ordito è in lana  
naturale, la trama in lana  
colorata e cotone blu.

215









216-217. *Tapinu de mortu*,  
Orgosolo, inizio sec. XIX  
171 x 84 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Nuoro, Museo della  
Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.  
È realizzato usando la tecnica della trama  
a vista e quella a fessure, quest'ultima  
crea i caratteristici stacchi in presenza  
del cambio di colore delle trame in senso  
verticale. Ne risulta una figurazione sia  
geometrica che naturalistica caratterizzata  
dal profilo scalettato. Il campo centrale,  
percorso dal consueto motivo ad onda,  
mostra due figurine femminili  
rappresentate con piedi e mani dalle  
dita ben evidenti; sembrano reggere un  
elemento a forma di doppia protome  
(ma può anche trattarsi della  
rappresentazione stilizzata di rami o  
fronde). Splendida la cornice con motivi  
geometrici alternati a figure zoomorfe  
bicefali che potrebbero raffigurare dei  
cervi. L'ordito è in lana sarda naturale,  
screziata, la trama in lana sarda naturale  
e colorata, cotone per il colore azzurro.







che nel *tapinu* conservati al Museo Etnografico di Nuoro. Calzature simili, proprie di tradizione settecentesca, sono ancora oggi presenti nell'abbigliamento tradizionale di Oliena, area di produzione di questi manufatti; le figure femminili indosserebbero pertanto abiti di gala completi di calzature, in un contesto festivo o cerimoniale, e parrebbero tenere alte delle fronde o mazzi di fiori. La valenza originaria dei simboli descritti si è perduta quando ha iniziato ad affievolirsi la forza del pensiero tradizionale che l'aveva generata per significare importanti valori culturali di portata spirituale e sociale così "universalmente riconosciuti" da divenire elemento fondamentale di un complesso linguaggio rituale tramandato e rispettato anche quando se ne erano persi i più profondi significati. Tale linguaggio si esprime in vari prodotti della cultura materiale, dalle decorazioni delle necropoli e dei templi, alle ceramiche e ai legni intagliati, dai pani ai ricami per l'abbigliamento cerimoniale. La presenza di simboli simili in contesti geografici e culturali diversi può essere frutto di influenze dirette o indirette avvenute in momenti cronologici anche molto distanti o attraverso suggestioni estetiche introdotte per il tramite di popoli che possono aver agito da intermediatori culturali tra aree geografiche assai lontane tra loro.

Non può e non deve sorprendere dunque la persistenza di tecniche e motivi decorativi arcaici in manufatti relativamente recenti, propri della tessitura verticale della Sardegna centrale; tali prodotti provengono infatti da aree assai circoscritte che, per ragioni storiche e sociali, hanno conservato nei secoli forme di espressione che possiamo forse ricollegare a una cultura tribale preistorica, nei secoli lentamente trasformata in una sorta di "araldica di villaggio". In tale percorso si sono quasi sempre perduti i significati nativi dei simboli ed essi stessi si sono trasformati in simboli nuovi, talvolta per una corruzione naturale delle forme, talaltra per la necessità di mimetizzarli in presenza di un quadro politico e culturale dominante dal quale poteva essere necessario difendersi, oppure hanno subito piccole modifiche per integrare i significati delle credenze religiose succedutesi o hanno assunto elementi decorativi forestieri, usandoli come tali o rielaborandoli in una versione del tutto locale.

Non si deve poi dimenticare il ruolo delle donne all'interno di queste dinamiche e riguardo al governo del mondo sovranaturale e di "trasmissione della tradizione". I rapporti matrimoniali all'interno dello stesso gruppo culturale proteggono e favoriscono la continuità delle tecniche e dei simboli usati nella tessitura mentre le nuove introduzioni sono spesso frutto di elaborazioni dovute a tessitrici particolarmente esperte e attente a cogliere suggestioni provenienti dall'esterno.

È difficile sapere se, per l'arco di tempo anteriore alla seconda metà dell'Ottocento, entrando in un nuovo gruppo culturale la sposa dovesse acquisire i saperi tecnici ed estetici o potesse mantenere, eventualmente integrandole con le nuove, le consapevolezze tecniche e simboliche del suo paese di provenienza. È però certo che portasse con sé, come dote, alcuni tessuti ed è dun-

que probabile che queste presenze forestiere siano state dapprima accettate e poi imitate; ciò spiegherebbe molte delle analogie tra manufatti provenienti da centri vicini. È anche plausibile che ad una attività tessile diffusa a livello familiare potesse essere associata una produzione specializzata dedicata, ad esempio, alla realizzazione delle grandi coperte cerimoniali e dei tessuti funebri che potevano così diffondersi nel circondario.

Non sarà forse possibile riuscire a dare un significato alla gran parte dei motivi decorativi fin qui descritti dal momento che si prestano ad interpretazioni polisemiche; non per questo si dovranno interrompere gli studi interdisciplinari sull'argomento, ma sarà anzi opportuno procedere tenendo sempre presente che talvolta «la mente rischia di creare collegamenti dei quali auspica l'esistenza, senza avere prove sufficienti a sostanziarne la realtà».<sup>36</sup> Il metodo comparativo adottato in questo stesso testo può risultare efficace solo se non si perdono di vista le contestualizzazioni spazio-temporali e culturali di riferimento; si dovrà insistere nella ricerca di nuovi reperti tessili, confidare in ulteriori ritrovamenti e studi archeologici, mettere a confronto le fonti storiche procedendo con estrema cautela nel loro esame. Decenni di studio sui tappeti e i kilim orientali dovrebbero renderci avvertiti che la materia è da trattare con grande delicatezza e che gli studiosi debbono essere pronti a rivoluzionare le proprie conoscenze, come è accaduto, ad esempio, in seguito alle scoperte di Çatal Hüyük, nell'attuale Turchia.<sup>37</sup> Tali scoperte hanno permesso di far risalire la presenza dei primi kilim almeno al 7000 a.C. Ciò è stato possibile grazie all'intuizione di J. Mellaart che ha rinvenuto frammenti di tessuto carbonizzato ed ha riconosciuto la riproduzione di kilim nei dipinti sulle pareti che ripetono forme geometriche e stilizzate simili, spesso identiche ai kilim di epoca storica, moderna e contemporanea. A partire da questa scoperta i maggiori studiosi della materia hanno reimpostato i loro studi sulla base di tali presupposti ed hanno intuito che quello dei kilim è un linguaggio simbolico ed evocativo di idee e convinzioni profondamente radicati nell'inconscio comunitario e in particolare delle donne che li hanno tessuti.

Per quanto questo tipo di analisi sia assolutamente condivisibile, il metodo comparativo applicato alla tessitura piana in Sardegna dovrà rifuggire le similitudini forzate che potrebbero derivare dalle facili suggestioni anatoliche,<sup>38</sup> non si può infatti ignorare quanto può aver influito l'imitazione dei tessuti aulici italiani ed europei, introdotti dal clero e dai ceti dominanti, sulla produzione popolare. Tali tracce sono fortissime nei manufatti sardi tessuti al telaio orizzontale. Nella tessitura piana al telaio verticale, invece, si possono ancora cogliere quei segni tipici – collettivamente condivisi e ripetuti nel tempo – che necessitano della ripetizione delle stesse tecniche per trasmettere nel tempo gli intrecci dei significati. Si tratta dunque di segni tipici ed identitari, archetipici dell'inconscio della collettività. Il particolare valore di questi straordinari manufatti tessili sta proprio in questo connubio di perizia tecnica e spiritualità tradizionale.



## Note

1. B. Caltagirone 2005, p. 349.
  2. Devo questa informazione al Prof. Michele Carta di Orosei.
  3. G. Deledda 1972, p. 96.
  4. «Un singolare costume, ora proprio della Gallura, ma forse un tempo di area assai più vasta e nel quale appaiono taluni elementi che meriterebbero di essere maggiormente studiati, è la corsa della rocca così detta da una rocca (la voce, d'area italiana e spagnola deriva da un gotico *rukka* ed è usata per conocchia), ornata da cinque nastri di colore bianco, verde, giallo e rosso che, in un vero piccolo torneo si contendono i cavalieri che rappresentano lo sposo e quelli che rappresentano la sposa. La rocca talvolta è retta dalla sposa ed è ad essa che, a volta a volta, devono toglierla di mano i contendenti, oppure la rocca è contesa collettivamente al cavaliere al quale è stata affidata. Al vincitore è premio uno dei nastri. Non è improbabile che tutta la cerimonia sia il ripetersi di un rito propiziatorio nel quale la rocca ha preso il posto dell'animale sacro, o forse che essa sia il simbolo della donna che un tempo veniva contesa da opposte squadre di cavalieri. Così orientati, è chiaro che nella contesa collettiva si dovrebbe vedere l'archetipo del rito, mentre la rocca contesa dalla mano della sposa rappresenterebbe una più cortese variante», F. Alziator 1978.
  5. «La persona colta da questa semplicissima malattia si crede stregata («istriada»). La strige è passata sul suo capo, e causa il suo influsso malefico – che dà origine alla comunissima imprecazione: “*ti jumpet s'istria*” (ti attraversi la strige) – la persona deperisce, si consuma, si restringe e, non curata a tempo, muore. Una medichessa del popolo la “misura” per accertarsi della malattia. Con un filo di lana (*filu 'e littu*) filato a Nuoro, la misura prima dalla sommità del capo alla punta dei piedi, poi dall'estremità del dito medio della mano sinistra fino a quello della destra, aperte le braccia il più possibile. Se le due distanze sono eguali non è la malattia della strige (*sa malattia 'e s'istria*) che affligge l'inferma; se la malattia, o meglio diremo il malefizio, c'è, l'altezza della persona malata è inferiore alla sua larghezza. Il filo arriva a metà del dito, o più giù o più su, e quanto più corto è, più è avanzata la malattia. Il medicamento è questo: la medichessa prende la metà del filo con cui ha misurato la malata, e lo taglia a pezzettini minuti. Indi aggiunge il rosmarino, un pezzetto di cera benedetta, due o tre frantumi di palma, pure benedetta e qualche granello di «*timanza*» (incenso) e un pizzico di piume di strige bianca, che per solito si tiene a provvista. Mancando le piume di strige si adoperano piume bianche e morbide di gallina, – ma solo in caso estremo. Si dà fuoco a tutto questo dentro una tegola (potendo in una tegola tenuta appositamente per quest'uso solo), e mentre gli strani specifici fumano, abbruciando, la medichessa, piena di fede e concen-
- trata nell'opera sua, prende in mano la tegola e fa con essa un segno di croce sopra il capo del paziente. Poi gliela passa tre volte intorno al collo – indi eseguisce altri otto segni di croce: sull'omero, sul gomito, sul polso e sulla mano; sul fianco, sul ginocchio, sul collo del piede e sul piede. Ciò fatto depone la tegola in terra e recita tre *avemaria* a nostra Signora del Rimedio perché il medicamento sia valido. Mentre essa prega, la malata salta tre volte scalza o in calze attraverso la tegola fumante, e in ultimo si scalda i piedi al sacro fuoco e si stropiccia le mani al fumo che ne esala», G. Deledda 1972, pp. 83-84.
6. «Ai numerosi gruppi di *boes* e *merdules* si accompagnano altre *carazzas* zoomorfe e antropomorfe ... Tra quelle antropomorfe *sa filonzana*, la filatrice: maschera facciale simile a quella del *merdule*, scialle e vestito femminile nero su gambali e carponi di cuoio, tiene tra le mani una rocca da cui pendono dei fili di lana, simbolo della fragile vita umana; il funereo personaggio minaccia di reciderli in segno di malaugurio nei confronti di chi non gli offre da bere», P. Piquereddu, “*Merdules e Boes a Ottana*”, in *Il carnevale in Sardegna* 1989.
  7. *Novelline Popolari Sarde* 1999.
  8. G. Carta Mantiglia 1987; G. Rau 2004.
  9. Il telaio verticale (*telàriu*, *telàrzu*) è costituito da due montanti fissati tra pavimento e soffitto, posti tra loro alla distanza massima di circa due metri, tra i quali vengono fissati due assi mobili: quello superiore che costituisce il subbio di ordito e quello inferiore che costituisce il subbio del tessuto. L'ordito viene avvolto sull'asse superiore e quindi teso su quello inferiore; due canne ed un asse con un ordine di licci, posti in posizione mediana, regolano l'apertura del passo tra i fili pari e dispari dell'ordito per consentire l'inserimento manuale della trama. Questa viene avviata verso il basso con una sorta di grosso punteruolo d'osso ed infine battuta con un pesante pettine in legno fino a serrare e nascondere completamente i fili dell'ordito. Il telaio verticale tradizionale è costruito interamente in legno, mentre in esemplari recenti alcune parti strutturali sono fatte in ferro, e varia anche la larghezza complessiva del telaio.
  10. Si tratta di un motivo di derivazione precristiana che ricorre, in forma semplificata, nella gran parte delle coperte più antiche associate a decorazioni geometriche.
  11. A.C. Balzelli Bombelli, M.L. Buseghin, “*Ricami e tessuti fiammati*”, in *La tessitura e il ricamo* 1992.
  12. Vedi ad esempio il motivo di ricamo posteriore del giubbotto femminile di Orgosolo detto *mariposa*, farfalla.
  13. Vedi tra gli altri: J. Eskenazi 1987; J. Mellaart, H. Hirsch, B. Balpinar 1989; D. Valcarenghi 1994.
  14. D. Valcarenghi 1994.
  15. Per le spiegazioni simboliche dei motivi *Baklava* in Anatolia si veda: Y. Petsopoulos 1991; D. Valcarenghi 1994.
  16. Y. Petsopoulos 1991.
  17. Per il concetto di doppio e di opposizione, dello yin e dello yang e della sua rappresentazione nella tessitura orientale, vedi D. Valcarenghi 1994.
  18. A. Hull, J. Luczyc-Wyhowska 1993.
  19. Per le definizioni di “gul”, del motivo a granchio e della stella a otto punte vedi anche le interpretazioni di T. Sabahi 1986.
  20. Pubblicata in M. Saderi 2004, questa coperta è stata esposta per la prima volta al pubblico a Oliena in occasione della manifestazione “*Cortes Apertas 2004*”.
  21. La stessa pratica, ormai scomparsa, è attestata in Turchia. Vedi D. Valcarenghi 1994.
  22. Anche nella tessitura piana e annodata nordafricana e orientale si osservano campi monocromi sfumati (*abrasb*) che sono oggi particolarmente ricercati e che si tenta di riprodurre per il fascino particolare che conferiscono anche ai manufatti più semplici.
  23. Nella Sardegna tradizionale era credenza comune che cose, persone, greggi e tutto quanto mostrasse una bellezza formale tale da raggiungere un livello estetico assoluto fosse destinato a breve durata.
  24. C. Albizzati 1927.
  25. A. Imeroni 1928; M. Mura 1986; G. Carta Mantiglia 1987; P. Loddo 1987, *Arte tessile*; A. Liori 1992; M. Saderi 2004.
  26. Cfr. G. Lupinu 1995.
  27. Per l'utilizzazione del *tapimu* vedi il racconto di Salvatore Cambosu (2004) “*Il tappeto del Cristo*”.
  28. La confraternita delle Vincenziane, che provvedeva ai più bisognosi, aveva ricevuto in dono due vecchi *tapimos* per celebrare il rito funebre dei più indigenti.
  29. A. Lavagnino 2003.
  30. A. Imeroni 1928.
  31. M. Mura 1986, p. 49.
  32. T. Sabahi 1986.
  33. G. Lilliu 1963; F. Braudel 1987.
  34. Richiama il motivo delle corna di ariete assai diffuso in tutta l'Anatolia.
  35. Per il significato dell'acqua come elemento primordiale vedi G. Lilliu 1963, p. 229.
  36. J. Thompson 1983.
  37. Il famoso insediamento del Neolitico ceramico risalente al 7000 a.C. circa si trova in Turchia a sud est della attuale città di Konia ed è stato scavato dall'archeologo inglese James Mellaart che ha riportato alla luce fino ad oggi 14 livelli abitativi.
  38. Sul culto della Dea Madre in Sardegna e su alcuni aspetti della sua simbologia vedi G. Lilliu 1963.







# La tessitura tradizionale ad Osilo, Villanova Monteleone, Ittiri, Bonorva e Ploaghe

Giovanni Maria Demartis

Osilo, Villanova Monteleone, Ploaghe, Ittiri e Bonorva sono i principali centri della Sardegna nord-occidentale dove, ancora adesso, la tessitura rappresenta un'attività dalla quale derivano pregevoli manufatti. Non a caso attorno al 1960 l'ISOLA scelse in tutta la zona proprio questi comuni per concentrarvi azioni volte a promuovere la "rinascita" del locale artigianato tessile.

Nei cinque paesi, infatti, negli anni Cinquanta sopravviveva un'antica tradizione di tessitura, ormai in crisi, che lasciava intravedere la possibilità di un incremento a fini soprattutto commerciali.

Oggi, anche se dopo il boom degli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso si registra una notevole flessione, alcune donne di quelle comunità si dedicano ancora alla tessitura, singolarmente o riunite in piccoli gruppi, per produrre manufatti da vendere fuori dei paesi di appartenenza, ma anche per se stesse e per una ridotta committenza interna.

Rispetto alla realtà terminata grosso modo negli anni vicini alla seconda guerra mondiale, la nuova tessitura manifesta significativi cambiamenti, soprattutto nei modi di produzione, nella destinazione d'uso degli elaborati e nelle loro caratteristiche merceologiche ed ornamentali.

A questo proposito, è necessario porre l'accento sul fatto non secondario che nel passato l'intero ciclo di produzione delle stoffe era esclusivamente locale ed andava, citando solo le principali operazioni, dalla tosatura/piantaggio del lino, alla cardatura, alla filatura, all'orditura ecc., sino ai manufatti finiti, mentre oggi si utilizzano filati già pronti. Si è spezzato, inoltre, il prevalente sistema economico di provvista, dal quale derivava l'esigenza di fornire direttamente il proprio nucleo familiare delle stoffe indispensabili alla sussistenza, in un ambiente agro-pastorale, poiché oggi i tessuti vengono elaborati quasi sempre per funzioni decorative e di arredamento, guidate anche dalle richieste e dal gusto di una committenza estranea al luogo di produzione.

Perciò la gamma di prodotti si è ristretta e si tessono prevalentemente opere elaborate, a discapito di quelle

più umili; infatti vengono realizzati per lo più arazzi e tappeti, prima quasi sconosciuti.

L'aspetto stesso dei tessuti, a parte le evidenti innovazioni decorative, appare trasformato, per il larghissimo impiego di filati tinti e ritorti in fabbrica e per il rilevante uso del cotone, che ha sostituito quasi del tutto il lino negli orditi.

Una trattazione esaustiva di tutti gli aspetti della tessitura tradizionale nei centri oggetto di questo breve saggio risulta ardua per carenze di documentazione e di ricerche a tutto campo.

La scelta dei manufatti antichi di cui si dispone, per esempio, è incompleta a causa della deperibilità dei tessuti, delle distruzioni e delle dispersioni avvenute anche in periodi non lontani. I reperti conservati nelle collezioni pubbliche e private, oltre tutto, appartengono generalmente ad un arco temporale che non va più indietro della metà del 1800 e sono molto rari quelli di periodi precedenti. Si deve lamentare, poi, la quasi esclusiva sopravvivenza di oggetti cerimoniali e festivi a discapito di quelli, in origine più diffusi e numerosi, legati alla vita quotidiana e al lavoro.

Restano inoltre da affrontare in maniera approfondita numerosi campi di indagine, fra i quali rivestono fondamentale importanza capillari ricerche sui documenti d'archivio del periodo compreso dal 1700 e gli inizi del 1800, attestato direttamente da rarissimi tessuti.

Tuttavia, sebbene molti interrogativi rimangano aperti, è possibile tracciare un sintetico quadro preliminare dello stato delle conoscenze sull'argomento, suscettibile di ulteriori futuri apporti.

Non pare un caso che dalle regioni storiche della Sardegna nord-occidentale provengano eccezionali testimonianze archeologiche che provano la pratica della tessitura sin dall'antichità. In effetti, non solo si conoscono svariati esemplari di fusaiole e pesi da telaio fittili rinvenuti in gran numero nelle aree preistoriche della zona, ma disponiamo persino della rappresentazione di tessuti: nella Tomba II di Mesu 'e Montes a Ossi, a poca distanza dalle campagne di Ittiri, e nell'ipogeo IV di Pubusattile, presso Villanova Monteleone, sono state riconosciute, dipinte o incise sulle pareti di celle ipogee destinate ai rituali funerari, raffigurazioni di





219

219. Gaston Vuillier, *Tessitura dell'orbace ad Osilo*, 1891, acquaforte, da *Les îles oubliées. La Sardaigne*, Paris 1893. L'incisione riproduce con assoluta fedeltà il telaio a montanti alti tipico di Osilo.

220. Antonio Ortiz Echagüe, *Filatrice-Hilanderera*, 1908 olio su tela, 140 x 99 cm, Madrid, collezione privata. È raffigurato in questo dipinto l'alto letto a baldacchino tipico di Ittiri, ancora parzialmente in uso ai primi del Novecento. La faccia a vista del letto è addobbata, come consuetudine, con cortine orlate di merletti e due copriletto sovrapposti, parte integrante del corredo femminile. Per quello inferiore solitamente si utilizzavano lana e lino locali, tinti di giallo senape o granato, e presenta la caratteristica balza eseguita con lanette policrome di importazione. Nel copriletto sovrastante si riconosce una *fauna a ranu*, interamente tessuta con filati bianchi, con la tipica balza formata da bande sovrapposte che alternano diversi moduli decorativi.

stoffe decorate risalenti al Neolitico Finale o all'Eneolitico Iniziale (3400-2900 a.C.).<sup>1</sup>

E non si può tacere delle rappresentazioni su vasi neolitici di "donnine" abbigliate con vesti che fanno intuire sofisticati tessuti, ritrovate nei territori di Sassari e Thiesi.<sup>2</sup> Da S'Adde 'e s'Ullumu, ancora, ai confini fra Usini ed Ittiri, proviene la straordinaria attestazione di un filo ritorto a più capi, sicuramente di origine vegetale e probabilmente di lino, sul quale erano infilati elementi di collana in bronzo di età nuragica.<sup>3</sup>

Aldilà di questi affascinanti documenti, segno di un'antichissima "vocazione" tessile della zona, è nel Medioevo che si riconoscono le premesse dell'artigianato tessile sette-ottocentesco.

Dai *Condaghi* dei monasteri logudoresi e dagli *Statuti Sassaresi* si attingono svariate notizie in grado di fornire informazioni su un periodo che va dall'XI al XV secolo.<sup>4</sup> Il fenomeno emergente da questi codici è quello "scontro-incontro" fra la produzione locale e quella d'oltremare (determinata, fra l'altro, dal fondamentale ruolo rivestito da Porto Torres nei commerci con la terraferma) che caratterizza anche la tessitura ottocentesca. Alla citazione di *arghentolas de linu* (matasse di lino) e di uno strumento denominato *fargala*, forse corrispondente alla *árgada* (utilizzata sino a tempi recenti per sfibrare il lino), di *furesi* o *albache* (orbace), ad esempio, sicuramente riferibili a manifatture locali, in quelle

antiche fonti si accosta con frequenza quella di tessuti continentali.

La continuità nel tempo di questo interessante aspetto è comprovata da numerosi atti d'archivio del XVI-XVII secolo.

Così un inventario del 1657 informa che a Ittiri nella casa di Juan Nicolau Farre si trovavano manufatti sia legati alla tessitura domestica, «*una libera de corizone senza filadu ... bindighi liberas de filu filadu ... telu de abammanos ... fressada ruja, fressada a burra ... tiazas de iscacu*», sia di importazione, «*pannu de colore ... pannu de colore virde iscuru*» ed indumenti confezionati con stoffe commerciali come il panno rosso, il cadì, il taffetà e il damasco.<sup>5</sup>

Ancora, risulta da non pochi documenti d'archivio che nel corso del XVIII e XIX secolo anche ad Osilo, Ploaghe ed Ittiri le due produzioni coesistevano, in quanto, accanto all'orbace e alla tela di lino, a tovaglie *a iscacu* e *a ispiga* e *bertulas de lana*, vi si ritrova costantemente l'attestazione di tessuti di provenienza extrainsulare, più o meno fini, spesso impiegati nella confezione di capi d'abbigliamento.<sup>6</sup>

Nel primo quarantennio del 1800 presso quasi tutte le comunità della vasta zona nella quale si inseriscono Osilo, Villanova, Ittiri, Ploaghe e Bonorva, come si apprende dall'abate Vittorio Angius, la produzione domestica dei tessuti, assieme alla confezione del pane, era la principale occupazione delle donne nelle famiglie rurali. Citando soltanto pochi esempi, a Giave quasi tutte le case avevano telai per panni di lana e lino; a Padria su 570 famiglie erano presenti circa 500 telai; ad Uri, ove si contavano 252 famiglie, le donne lavoravano su 220 telai; a Thiesi non vi era casa senza telaio.

Persino nella città di Sassari si lavorava ad un gran numero di telai, ma esclusivamente lino e presso le famiglie della "plebe". Soltanto in pochissimi paesi della zona la tessitura era praticata raramente, come avveniva a Sennori, poiché la manodopera femminile era assorbita da altri lavori e dalla confezione dei canestri.

L'Angius accenna talora al tentativo, che incontrava non poche resistenze, di introdurre telai meno rudimentali nella zona e dà notizia della tipologia di alcuni manufatti tessili del sassarese: tele di lino, orbace, tovaglie operate e coperte «ornate di rilevati fiorami», dette *fanuvos*. In diversi centri della Sardegna nord-occidentale, da quanto attesta l'Abate, i prodotti della tessitura domestica, in lana e lino, erano principalmente destinati ai bisogni delle famiglie, ma venivano non di rado anche messi in vendita all'interno degli stessi paesi, nel circondario, in alcune fiere e persino a Sassari, Alghero e Bosa.

Non può essere ignorato, inoltre, che in qualche caso, oltre la tessitura delle consuete coperte, l'Angius menziona quella dei "tappeti", lasciando intuire che in quell'epoca era già in atto la tendenza verso quella trasformazione della destinazione d'uso degli antichi copriletto che avrebbe avuto una eccezionale progressione successivamente.<sup>7</sup>





220







Per quel che concerne Osilo, l'Angius riporta, benché non ne sottolinei specificatamente la fama di rinomato centro tessile ben nota negli anni posteriori, che su 990 nuclei familiari erano presenti 900 telai, dei quali 500 in continua attività, e che il commercio dei tessuti di lana e lino produceva un reddito di oltre 15.000 lire annue.<sup>8</sup> Per periodi più vicini a noi (1913), una monografia sul paese testimonia: «Vi sono le tessitrici professioniste e vi sono quelle che tessono esclusivamente per conto della propria famiglia. Ma anche qui abbiamo un notevole ribasso ... oggi i telai non raggiungono i trecento cinquanta e di questi meno che cento cinquanta lavorano per metà dell'anno ... Quest'abbandono della tessitura viene spiegato col difficile collocamento dell'orbace, che ... per quanto rinomato per la sua finezza ed accuratissima confezione, tale da gareggiare col casimiro, non si sa dove collocarlo vantaggiosamente, ed anche col mutare dei costumi donneschi ... molte donne crederebbero umiliarsi esercitando la professione di tessitrice; il ricamo ed il cucito hanno preso il sopravvento».<sup>9</sup> Una descrizione molto scarna dell'Angius riguarda, invece, Villanova, con la sola indicazione di abbondanti colture di lino e produzioni di lana, fornita da 18.250 pecore.

A Ittiri, secondo lo stesso autore, attorno al 1840 si lavorava appena su 50 telai; il dato, però, è certamente sottostimato o erroneo, se si tiene conto sia del fatto che il paese nel 1846 contava 4446 anime, sia della sproporzione fra il numero dei telai e le 3000 libbre di lino e le 3500 pezze di tessuto prodotte annualmente, citate ugualmente dall'Angius.

Relativamente a Ploaghe, da quanto riferisce la medesima fonte, si sa che il telaio nella prima metà del 1800 era presente in ogni casa e che vi si fabbricavano tele per il bisogno delle famiglie e per lucro, mentre a Bonorva le donne tessevano tele ed orbace molto resistenti, ma le più belle manifatture del luogo erano le coperte da letto ed i tappeti variamente figurati.<sup>10</sup>

Un notevole complesso di dati eloquenti – corrispondenti grosso modo al trentennio a cavallo fra Ottocento e Novecento ed a fasi immediatamente successive – al quale si riferisce quanto di seguito riportato, evidenzia che in quel periodo nei cinque paesi la maggior parte degli elaborati tessili veniva realizzata in previsione delle nozze, in vista della creazione di un nuovo nucleo familiare, e faceva parte del così detto *corredo de sa fèmina* e del *corredo de s'òmine*.

221. *Bisaccia*, Ittiri, 1930 circa (particolare)  
128 x 55 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Ittiri, collezione privata.

Si tratta di una bisaccia festiva con la tradizionale decorazione a gruppi di bande scure (*a listrones*), ornata con applicazioni di velluto di seta e *soutaches* multicolori; i cuori applicati rivelano che faceva parte di un corredo nuziale maschile. Gli esemplari d'uso quotidiano erano meno ornati ma sostanzialmente simili per il tipo di tessuto impiegato. Manufatti simili si ritrovano a Ploaghe, Uri, Usini, Ossi e Villanova Monteleone.

Nell'insieme degli oggetti che i novelli sposi portavano nella nuova casa, effettivamente, erano presenti, come elemento non secondario, manufatti in tessuto assegnati dalla tradizione alla "parte" maschile o femminile, esibiti in un pittoresco corteo, ben disposti su canestri e cosparsi di grano, petali di fiori e pervinca.<sup>11</sup>

Solitamente alla sposa spettava portare nella nuova casa un corredo formato da asciugamani, tovaglie, tovaglioli, coperte, sovraccoperte, lenzuola e federe, teli per la confezione del pane e la cucina nonché le cortine per l'antico letto a baldacchino, in quegli anni ancora parzialmente in uso in tutta la zona, e la biancheria personale.

Lo sposo, da parte sua, doveva possedere, oltre alla biancheria intima, la dotazione dei manufatti tessili legati alla sua attività lavorativa, quali i sacchi per il grano e la farina, le bisacce, i sottosella ecc., non raramente completati anche da alcuni oggetti "femminili", ereditati dalla famiglia d'origine. Naturalmente il numero e la qualità degli elementi del corredo erano determinati, non solo dalle usanze dei paesi, ma dalle diverse capacità d'acquisto delle famiglie.

A Villanova Monteleone e Ploaghe<sup>12</sup> nel corteo figurava, assieme ad altri elementi benauguranti, una tazza colma di grano con un ciuffo di *istuppa* di lino non filata, dono della madre dello sposo (come augurio di lunga vita per la novella sposa).<sup>13</sup> Questa tazza era detta *cíchera de sa sogra* (tazza della suocera) e veniva in genere ostentata su un cuscino da una giovinetta che apriva il corteo. Altri doni offerti dalle suocere alle nuore o dagli stessi fidanzati alle promesse spose erano nappi, conocchie e spole riccamente decorate ad intaglio e incisione, il che ribadisce il grande valore, anche simbolico, riconosciuto dalle comunità di quei centri alle operazioni connesse alla produzione dei tessuti.

Presso quasi tutti i paesi di cui si tratta, sino al 1920 almeno, era in uso anche un'interessante cerimonia collegata alla produzione dei filati. La notte del trenta novembre, gruppi di bambini percorrevano le vie degli abitati, allora scarsamente illuminate, portando zucche intagliate a forma di teschio, con una candela accesa posta all'interno. Il canto che eseguivano, fermandosi di fronte alle abitazioni ove non erano esposte alla finestre matasse di lino e lana filate, allude a terribili punizioni, inflitte da Sant'Andrea alle filatrici poco laboriose: *Sant'Andria muzzamanu / cantas atzolas as filadu? / Duas o tres / Sant'Andria mutzali pes!* (Sant'Andrea "tagliamani" / quante matasse hai filato? / Due o tre / Sant'Andrea mozzale i piedi!).

Ancora, un'altra antica cantilena ripetuta per biasimare la pigrizia femminile si rifà specificatamente alla filatura: *Lunis non filo linu / Martis non filo lana / Mercuris est mercurinu / Joja est jobiana / Chenabura non filo nono / Sapadu non isto in domo / E dominiga est festa / (Lunedì non filo lino / Martedì non filo lana / Mercoledì è "mercurinu" / Giovedì è "giobiana" / Venerdì non filo proprio / Sabato non sto in casa / e domenica è festa).*





222

222. *Sacco per cereali*, Osilo, inizio sec. XIX  
 144 x 62 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
 Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".  
 Questo raffinato sacco per il frumento, *su saccu de soma*, veniva  
 utilizzato in occasione dei matrimoni per trasportare la quantità  
 di grano che i parenti stretti donavano agli sposi come augurio  
 di prosperità e per contribuire alle provviste domestiche.



223

223. *Bisaccia*, Osilo, 1930 circa  
 133 x 61 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
 Sassari, collezione privata.  
 I nastri che rinforzano le giunture e gli angoli di questi manufatti  
 erano realizzati in paese utilizzando un piccolo telaio, simile ad  
 esemplari noti dal Rinascimento in area europea, con il quale si  
 tessavano nastri e passamanerie.





224

224. *Bisaccia*, Osilo, 1930 circa (particolare)

134 x 60 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione privata.

La semplice ma raffinata decorazione è data dall'alternarsi di fili di lana bianca naturale e colorata su un'armatura a spina di pesce (*a ischina de pische*). La bisaccia faceva parte del corredo di un agricoltore benestante.





225  
▽



226  
▽



227  
▽



228  
▽



È quasi superfluo ricordare, infatti, che in tutta l'area la tessitura era un compito che la tradizionale divisione dei lavori per sesso del mondo rurale imponeva alle donne; perciò quelle appartenenti alla classe subalterna dovevano necessariamente apprendere sin dall'adolescenza almeno le tecniche per ottenere i filati e per realizzare gli elaborati più comuni e di più facile esecuzione, come la tela ed i tessuti destinati alla confezione di semplici tovagliati e asciugamani, dei sacchi per le attività agricole, delle bisacce da lavoro ecc. A Ittiri e Uri sino ad un passato non lontanissimo contadini e piccoli proprietari terrieri con figlie in età da marito avevano cura di piantare, accanto alle messi, il lino, destinato alla tessitura del corredo nuziale, in appezzamenti di terreno, *una tula de linu*, commisurati alla quantità di tessuti prevista per la classe sociale di appartenenza. Quando il lino fioriva, un vivido colore azzurro che spiccava tra le coltivazioni faceva non di rado osservare: *Fulanu det àere fizas de cojuare* (il tale deve avere figlie da sposare).

In tutta l'area avveniva spesso che nelle case ove erano presenti giovani donne venisse montato un telaio, al quale lavoravano le stesse ragazze, per lo più avvicinandosi ad altre donne della famiglia, spesso presso la porta di ingresso, sia per meglio sfruttare la luce naturale sia per attuare una sorta di "pubblicità" che informava della presenza di una ragazza da marito, della sua abilità di tessitrice e del suo "ricco" corredo. È ovvio che le differenti condizioni e necessità degli individui determinavano diversi svolgimenti delle attività tessili non esclusivamente limitate alla preparazione del corredo, per cui, ad esempio, le donne benestanti ricorrevano a professioniste per l'esecuzione di tessuti cerimoniali o li confezionavano da sé, delegando a volte alla servitù la produzione d'uso comune, mentre le appartenenti ai ceti inferiori si dedicavano al telaio soltanto nei momenti lasciati liberi da occupazioni più pesanti; altre alternavano ai lavori domestici l'esecuzione quasi costante di stoffe da vendere. E così si può dire di tutte le operazioni che precedevano la tessitura vera e propria, alcune delle quali, come l'orditura ed il rimettaggio, erano eseguite da gruppi di donne, guidate da "maestre" esperte.

225. *Tovaglia*, Ittiri, inizio sec. XX (particolare)  
132 x 106 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Ittiri, collezione privata.

226. *Coperta*, Ittiri, inizio sec. XX (particolare)  
201 x 184 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Ittiri, collezione privata.

227. *Coperta*, Ittiri, sec. XIX (particolare)  
203 x 186 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".  
Il campo centrale della coperta è realizzato con la tecnica *a ranu*.

228. *Coperta*, Ittiri, inizio sec. XX (particolare)  
204 x 188 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Ittiri, collezione privata.

I telai (*telalzos*) in tutto il sassarese erano (e sono ancora) del tipo orizzontale, con licci azionati da pedali<sup>14</sup> e pettine inserito in una cassa battente. Fabbricati e restaurati da falegnami del luogo, facevano parte del corredo femminile; chi non poteva permettersene l'acquisto solitamente se li faceva prestare. Importanti elementi del loro meccanismo, come i pettini, erano eseguiti da persone esperte e quasi sempre diffusi tramite il commercio ambulante. Si sa che negli anni attorno al 1950 i pettini, indispensabili per compattare la trama, pazientemente composti con sottili lamelle di canna assemblate mediante strette legature di spago, erano fabbricati e venduti da un artigiano di Ploaghe che girava per i paesi di tutto il circondario.

A proposito dei telai, si deve segnalare che numerosi esemplari di Osilo, quasi a ribadire la reputazione di luogo di eccellenza dell'artigianato tessile, risultano più curati ed elaborati in diversi dettagli rispetto a quelli, nel complesso piuttosto essenziali, degli altri paesi. Molti telai osilesi, ad esempio, recano inserita nella struttura una panca lignea, *sa séula*, per la tessitrice, al posto delle normali sedie utilizzate in prevalenza altrove.

Desto meraviglia che le fonti iconografiche dell'Ottocento raffigurino raramente uno strumento come il telaio, tanto presente nella restante documentazione, ma è probabile che questo si debba alle difficoltà prospettive insite nella sua rappresentazione. Comunque disponiamo di una bella immagine proprio di un telaio osilese, con una giovane donna intenta a lavorarvi, realizzata dal Vuillier nel 1891.<sup>15</sup>

Se si eccettuano alcune particolarità che segnano la produzione tessile dei singoli paesi e che verranno indicate di volta in volta, i tessuti tipici della zona evidenziano caratteristiche discretamente omogenee.

La tela di lino locale<sup>16</sup> nella prima metà del 1800 doveva essere uno dei tessuti più comuni; eseguita in qualità più o meno fine (*tela de deghe, de noe, de otto, de ses*), a seconda della destinazione d'uso, era affiancata, da quanto è dato di conoscere, dall'episodica produzione in cotone e, forse, in canapa e dalle concorrenti tele commerciali di cotone o di lino, di cui si apprezzava particolarmente la maggiore altezza. Il telaio tradizionale, come è noto, consentiva l'esecuzione di strisce non più alte di 55-70 cm che obbligavano a pazienti giunture di teli quando si volevano ottenere manufatti complessi o ampi, come, ad esempio, camicie, lenzuola e coperte.

Nonostante questo, sia la forza della tradizione sia la penuria di denaro contante e persino di beni da barattare, indispensabili per acquistare le tele commerciali, fecero sì che non si abbandonasse del tutto la tela locale, la cui fabbricazione venne agevolata dall'introduzione di orditi di cotone.

Le lenzuola, le federe e le tovaglie di tela tessuta in casa o commerciale erano a volte ornate con sobri ricami, particolarmente di "orli a giorno" e "gigliucci", ma anche di sfilati più ampi. Dai primi del 1900, almeno,





229

laboratori annessi agli asili tenuti da suore, diffusero ricami più elaborati, a punto pieno, nodi, erba, intaglio e con retini, comuni ad una vasta area europea.

La confezione delle camicie maschili e femminili in tutta la zona risentì maggiormente della concorrenza esercitata dalle tele di cotone importate, acquisite certamente perché bianchissime, di prezzo moderato e di facile manutenzione, ma per le sottogonne (*cânscios*) cucite al punto vita delle camicie e per qualche esemplare quotidiano si continuava a impiegare lino locale. Ad Osilo, invece, sino a tempi non lontani le camicie ed i calzoni dell'abito tradizionale maschile venivano normalmente cuciti con tela di lino domestica, che spesso si usava non sbiancare eccessivamente.

In tutti i paesi in argomento veniva tessuto solitamente l'orbace (denominato *fresi*, a Osilo, Ploaghe e Bonorva o *furesi*, a Ittiri e Villanova).<sup>17</sup> La produzione doveva essere notevole perché l'arcaico tessuto era indispensabile per la confezione dei principali indumenti del costume maschile e di alcune gonne di quello femminile, ma anche per le coperte invernali.<sup>18</sup>

Particolarmente rinomato era un tipo di orbace tessuto ad Osilo, richiesto in tutto il circondario per la confezione di capi di vestiario maschili festivi soprattutto di paesani benestanti.

Questa qualità di orbace nasceva da una filatura virtuosistica dell'ordito (*istâmine*)<sup>19</sup> affidata ad artigiane specializzate e da un rimettaggio che prevedeva l'inserimento di tre o quattro fili d'ordito entro ciascun dente del pettine e l'ustione della peluria superficiale tramite fogli di carta infuocati, avvicinati con estrema rapidità ai filati. Si otteneva, così, un bel tessuto, fittissimo e resistente (*fresi de tres o de battor*). L'orbace, che dopo la tessitura era destinato alla tintura in rosso, marrone o giallo, utilizzava lana bianca mentre quello, più richiesto, tinto di nero nasceva sovente dalla lana di pecora nera, o da un filato grigio topo (*mûrinu*), ottenuto in fase di cardatura mischiando lane bianche e nere, il cui colore veniva soltanto rafforzato. In tutti i casi *su fresi* era reso più morbido, compatto ed idrorepellente mediante la follatura praticata in gualchiere azionate ad acqua.<sup>20</sup>

229. Tessitrice di Ittiri, 1920-30  
Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.  
La giovane lavora con la tecnica denominata *a littos*.

230. Tessitrice di Ittiri, 1956  
Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.  
La donna è intenta ad eseguire un tessuto *a ranu*, servendosi di una bacchetta metallica che consente di ottenere il rilievo dei *ranos* (granelli).



Due acquerelli di Simone Manca di Mores, risalenti alla seconda metà del 1800, raffigurano donne d'Osilo intente a vendere orbace, con il rotolo (*ballone*) del ruvido tessuto sottobraccio ed il metro necessario per misurare.<sup>21</sup> Questo dimostra quanto nel passato la tipica stoffa fosse un elemento identificativo del paese. Si ricorda una storia, certamente esagerata, secondo la quale nel passato un *capottinu* d'orbace (giacca del costume maschile) di Osilo riusciva a passare attraverso un anello!

Nelle restanti comunità si tesseva una qualità di orbace generalmente più grossolana, spesso con superficie villosa, come quello delle gonne dell'antico costume femminile feriale di Ittiri, *sa munnedda de furesi* o *su furesi*, ancora usate attorno alla prima guerra mondiale, tinto di nero, fulvo, granato o marrone. È da rimarcare che attorno alla metà dell'Ottocento l'uso dell'orbace per le sottane in tutto il circondario di Sassari doveva essere più accentuato: basterà ricordare i numerosi esempi di gonne di "forese" giallo citate dalle fonti per Bonnanaro,



230



Thiesi, Mara, Tissi ed Ossi, allora ancora non sostituito, come avvenne in seguito, da tessuti industriali.<sup>22</sup>

In tutta la Sardegna nord-occidentale altre stoffe ad armatura diagonale, come l'orbace, o a spina di pesce (*a ischina 'e pische*), tessute utilizzando 4 licci, servivano come teli per la confezione del pane ed erano adottate per sacchi e bisacce, contenitori indispensabili ai contadini ed ai pastori.

I sacchi destinati a contenere grano o farina (*saccos de spiga, saccos de molinu*) erano eseguiti con stoffe bianche oppure color crudo, composte esclusivamente da lino oppure da lino e cotone, ma anche tutte in lana. Sacchi più grossolani servivano, invece, per la raccolta della frutta, della lana data dalla tosatura, del carbone ecc., o delle olive (*saccos de campagna e muzìglias*). Un particolare tipo di sacco, esclusivo di Osilo, detto *saccu de soma*, si differenzia dai precedenti per la fattura piuttosto curata, perché destinato a contenere la quantità di grano che i parenti donavano tradizionalmente agli sposi in occasione delle nozze. Filati sottili, in lana bianca naturale e tinti di nero, bruno e rosso scuro, opportunamente distribuiti nell'ordito e nella trama, su un'armatura spigata, compongono un equilibrato motivo scozzese che rende inconfondibili questi manufatti.

Anche le bisacce in tutto il sassarese risultano ben curate, ma generalmente sobrie nella decorazione. Sono abbastanza rari, in effetti, gli esempi festivi antichi riccamente decorati a motivi figurati policromi con la tecnica *a mustra 'e agu* (di cui si dirà avanti), simili a quelli tipici dei Campidani, ed evidentemente tessuti per committenti benestanti, quasi sempre a Bonorva e Ploaghe.

A Villanova, Ploaghe ed Ittiri per le bisacce da lavoro, non diverse da quelle di Usini, Uri ed Ossi, si impiegavano determinati tessuti di lana, lino o cotone, per lo più color crudo, a scacchi bianchi e neri o bianchi e marrone (*a mattonnes*).<sup>23</sup> Per la confezione di quelle festive, poiché si sfoggiavano generalmente sotto le selle dei cavalli nelle sagre più importanti, venivano scelte stoffe più fini, ma non eccessivamente differenziate da quelle feriali, a spigato o spina di pesce per lo più percorse da righe parallele verticali scure disposte a gruppi di due o tre ad intervalli regolari (*a listrones*). A Bonorva alcune bisacce di gala presentano una decorazione a scacchiera di quadratini o piccoli rettangoli, talora accostati, esclusivamente in bianco e nero.

Applicazioni di panno scarlatto e velluto di seta viola, cremisi o verde, profilate di cordoncini policromi, spezzavano solitamente la sobrietà di questi manufatti, conferendo un tono festivo.

Le bisacce di gala osilesi, al contrario, mantengono generalmente un tono più severo, ma non privo di una raffinata eleganza, nei tessuti lievemente spigati o a punteggiato su fondi color crudo, e nelle orlature, ottenute con un apposito nastro di lino, *sa coldedda*, fabbricato nel paese, con specifici piccoli telai, simili a quelli per le passamanerie noti dal Rinascimento in area continentale.

Nei restanti paesi le orlature che rinforzano le bisacce quotidiane adottano resistenti tessuti commerciali, solitamente azzurri o scuri.

A Simone Manca di Mores si deve una rara attestazione figurata di bisacce di Ittiri e Villanova Monteleone della seconda metà del 1800: i contenitori sono decorati a righe orizzontali, a quadri o a motivi scozzesi policromi su fondi bianchi, non troppo dissimili da quelli dai reperti appena descritti.<sup>24</sup>

Un'altra tecnica di tessitura, molto usata e comune a tutti i cinque paesi, era quella detta *a littos* o *a allittadura*, perché in essa l'azione dei licci aveva una funzione preponderante, che consentiva di elaborare stoffe con disegni a tenue bassorilievo. La sua diffusione è di certo motivata dall'esecuzione relativamente semplice, basata sul "gioco" dei pedali da cui erano azionati i licci; ma l'orditura ed il rimettaggio, poiché si dovevano "registrare" e predeterminare le decorazioni, avvenivano sotto la guida di esperte *mastras*.

Ad *allittadura* in tutta la zona erano eseguite le stoffe, in lino o lino e cotone (raramente ed in tempi recenti solo in cotone) nel colore naturale delle fibre o appena sbiancati, destinati alla confezione delle tovaglie, dei tovaglioli e degli asciugamani più pregiati.

Le decorazioni consuete, composte da piccoli moduli geometrici, sono codificate e comprendono rombi (*limones*), quadrati e rettangoli (*mattonnes*), quadrangoli a profilo lobato (*safatas*), losanghe a punte smussate (*sas tìbias*), poligoni allungati (*ispolas*), zig-zag (*dentes de cane*) ecc.

Dalla combinazione e ripetizione lungo direttrici verticali o orizzontali di questi elementi di base derivano ornati più complessi, detti *mustras*; fra le più usate si ricordano *sa mustra 'e sas battor rosas* (il disegno delle quattro rose), *sa mustra 'e s'ispola* (il disegno delle spole), *sa mustra 'e s'iscaccu* (il disegno degli scacchi). Quest'ultimo motivo, citato in svariati atti d'archivio sette-ottocenteschi, era così radicato che spesso la denominazione *a iscaccu* finì per definire l'intera categoria degli elaborati in questione o la stessa tecnica di esecuzione, anche in presenza di altre *mustras*.

I tessuti così preparati venivano opportunamente tagliati, assemblati e ribattuti agli orli nel caso delle tovaglie (*tiázas*) e dei tovaglioli (*frobeúcos* o *pannuzos*) non eccezionalmente arricchiti da sfilati, cifre ricamate e persino operati ad intaglio, mentre negli asciugamani, lungo i lati brevi, veniva mantenuta una parte dei fili d'ordito per creare frange annodate con sofisticati intrecci a macramè.

Con la tecnica *a littos* si tessevano comunemente anche svariati copriletto<sup>25</sup> nei quali l'ornamentazione era data prevalentemente da fili di trama in lino o lana, più grossi di quelli di ordito, solitamente in lino o cotone. Tali fili erano fermati, come avveniva anche nelle tele *a iscaccu*, con un ulteriore filo di trama, *sa tramighedda*, collegato al sollevamento del liccio principale, *su littu mannu* (un altro liccio, *su littigheddu* o *littu purile*,





231

231. *Coperta*, Ploaghe, metà sec. XX  
 235 x 222 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale,  
 Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".  
 Copriletto nuziale eseguito *a ranneddu*. La denominazione locale  
 del manufatto, *manta ingemmada* (coperta preziosa), deriva dai  
 numerosi tocchi policromi, *gemmas*, che spiccano sul fondo binco.

Il disegno principale, impostato su uno schema "a cancellata", è  
 detto  
*mustra de su tullu*, perché ispirato a veli di tulle ricamati a fiorami.  
 La particolare coperta è il risultato di una sorta di *restiling* subito  
 dai tessuti tradizionali ploaghesi a partire dal 1920. Non è  
 improbabile che l'inserimento di "granelli" multicolori sia derivato  
 dall'usanza di cospargere di petali di fiori il letto degli sposi.





232

232. *Coperta*, Ploaghe, inizio sec. XIX  
216 x 193 cm, ordito in lino e trama in lino e lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.





233

233. *Coperta*, Ploaghe, metà sec. XX  
216 x 213 cm, ordito in cotone e trama in cotone e lana, telaio orizzontale,  
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".  
Coprietto eseguito *a ranneddu*, denominato *sa manta de sos leones*.  
Lo spazio centrale è occupato da bande parallele con teorie di leoni.  
Il contrasto tra la rigida schematizzazione delle figure leonine, che  
paiono rimandare all'arte bizantina e romanica, ed il naturalismo dei  
fiorami che costituiscono le balze manifesta la coesistenza di decorazioni  
probabilmente acquisite in epoche diverse.



consentiva di eseguire piccoli fori e di conferire al manufatto effetti di traforo).

Un caratteristico tipo di tali manufatti, definito *fressada bianca* per i filati di lino, cotone o lana non tinti che lo componevano, si differenzia dalle stoffe destinate ai tovagliati per lo spessore maggiore, per le dimensioni più vistose dei moduli decorativi e per il loro più accentuato risalto dal fondo; risalto che si ritrova anche nelle comuni sovraccoperte policrome conosciute come *fressadas de colores*, che utilizzano lane tinte di nero, granato, verde, marrone, ocra o di altri colori scuri. In questo caso, tuttavia, si osserva che gli esemplari più antichi, quando non sono bicromi, sono caratterizzati da un cromatismo moderato, reso ancor più sobrio dai toni di colore spenti conferiti dalle tinture naturali.<sup>26</sup> Nei copriletto più vecchi, inoltre, non è generalmente compresa la balza, che invece si ritrova abitualmente negli esemplari destinati ai letti moderni e nei tappeti del Novecento, determinata dal proseguimento a linee spezzate inscritte dei margini estremi della decorazione centrale.

Le sovraccoperte reputate più importanti, esibite nelle principali scansioni del ciclo della vita degli individui (ornavano il letto nuziale in caso di matrimoni e di nascite e vi venivano spesso distese le salme, non era raro, inoltre, che seguissero le proprietarie nella sepoltura, soprattutto nel caso di donne nubili, ed erano esposte alle finestre quando passavano processioni religiose o in altre solennità), erano però quelle tessute con le tecniche dette *a ranu* (o *a fioccu*, o *a ranneddu*) e *a mustra de agu*.

Il primo sistema di tessitura, senz'altro più diffuso rispetto all'altro, consentiva di elaborare decorazioni articolate e complesse, ricche di dettagli, avvolgendo un filo di trama su una sottile bacchetta di ferro e formando "granelli" rilevati che spiccavano a basso rilievo sul fondo del tessuto.

Le artigiane copiavano i disegni da fogli di carta quadrata, sui quali ad ogni quadretto pieno corrispondeva un *ranu* (granello), o da un particolare tessuto che recava un repertorio di motivi decorativi, detto *mustra de imparare*.

In quasi tutta la Sardegna nord-occidentale con questo metodo si realizzavano le *fáunas* o *fánugas* o *fáonas*, sovraccoperte bianche o color crudo, in lino, lino e cotone (in tempi recenti, tutte in cotone), nonché i copriletto detti *fressadas* o *mantas a ranu*, con fregi in lana colorata.

Questi ultimi, comunque, negli esemplari ottocenteschi e negli elaborati più tradizionali sono quasi sempre essenzialmente bicromi, in prevalenza bianchi e neri, marrone o granato su fondo giallo o con altri colori scuri su campo chiaro, ma non tutti sono esenti da arricchimenti realizzati con morbide lanette di importazione dai vivacissimi colori, presenti già nella metà del 1800. A Ploaghe, la tipica sovraccoperta nuziale, definita *manta ingemmada*, completamente in lino o lana

bianca, evidenzia ornati floreali punteggiati di lane policrome, ma si tratta di un'innovazione relativamente recente forse suggerita dall'usanza di cospargere il letto degli sposi con petali di fiori. Anche un altro caratteristico copriletto ploaghese, *sa manta 'e sos leones*, comunque, presenta tocchi di colori vivaci sulla prevalente cromia marrone e nera dei rilievi.<sup>27</sup>

In molte sovraccoperte di Ittiri<sup>28</sup> e Villanova Monteleone (ma anche di Uri ed Usini), dette *fressadas ríjas*, la policromia conferita dalle lanette è limitata ad un'unica balza, in coerenza con la struttura del tradizionale letto a baldacchino (*lettu a pabaglióne*), che per le solennità consentiva l'ostentazione del lato più bello, come si può osservare in un dipinto di Antonio Ortiz Echagüe del 1908, fedele rappresentazione del tipico allestimento del letto ittirese, con il bordo del copriletto bianco superiore (*fáuna*) che lascia intravedere la balza multicolore di quello sottostante (*sa fressada ríja*).<sup>29</sup>

A Bonorva, per quanto non siano sconosciuti esemplari monocromi o a due colori, in molti elaborati detti *fáuna a ranu*<sup>30</sup> si nota un più spiccato gusto cromatico, che, particolarmente dagli anni a cavallo del Novecento, ha subito un accrescimento per l'ampio uso di lanette ed a causa dei nuovi procedimenti domestici di tintura con coloranti all'anilina.

A Ploaghe e Bonorva (e in misura minore negli altri paesi) sovraccoperte ancora più preziose erano eseguite mediante la tecnica *a mustra de agu*, che richiedeva grande perizia e lunghi tempi di realizzazione.

Si tratta di un sistema di tessitura attuato con una sorta di spatola lignea, *agu*, a volte munita di un foro per il filo di trama che crea i disegni, usata per sollevare o attraversare soltanto alcuni fili d'ordito: la trama colorata, quasi sempre monocroma (marrone, color ruggine, giallo ocra, nero o granato), determina così una decorazione simile ad un fitto ricamo.

La particolare tecnica è del tutto analoga a quella *a tauledda* delle aree meridionali dell'isola, ma nella Sardegna nord-occidentale, in consonanza con i caratteri della restante produzione tessile, la policromia, soprattutto negli elaborati ottocenteschi, è moderata.

I tessuti *a agu* di Bonorva, però, si distinguono, ancora una volta, per cromatismi più ricchi, per lo più concentrati nelle balze dei copriletto, che utilizzano sia lane locali sia lanette multicolori. In questo caso i frequenti cambi di tonalità, e quindi di fili, costringevano ad un'accurata esecuzione spolinata, con il sollevamento

234. *Coperta*, Villanova Monteleone, fine sec. XIX. 225 x 162 cm, ordito in lino e trama in lino e lana, telaio orizzontale, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

Sovraccoperta *a ranu* detta *fressada ríja*. Nel manufatto sono ben visibili le giunture dei tre teli che lo costituiscono, operazione necessaria per ottenere coperte di tali dimensioni, dato che i telai tradizionali consentivano l'elaborazione di teli della larghezza massima di 50-70 cm. Le due balze laterali contrapposte presentano decorazioni dissimili: quella eseguita con lanette colorate, costituiva il lato "buono", ostentato nelle occasioni festive sulla faccia a vista dei tradizionali letti a baldacchino.





234



manuale di pochissimi fili d'ordito, come nella tecnica definita *a lauru* dei Campidani.<sup>31</sup>

Le caratteristiche complessive delle decorazioni e la loro distribuzione nello spazio sono omogenee sia nelle coperte *a ranu* che in quelle appena citate, tanto che talvolta le medesime *mustras* sono realizzate con l'una o l'altra tecnica, benché in quella *a agu* prevalgano figurazioni più schematiche e ripetitive, come si dirà appresso. Nella maggior parte dei copriletto del "Capo di Sopra" i disegni sono costantemente suddivisi in un ampio spazio centrale quadrangolare, *sa mustra* o *su campu*, ed in quattro balze distinte, *oros* o *istremos*. Negli elaborati ottocenteschi si riscontra di rado una cornice, come avviene, invece, in molti tappeti orientali; anzi di norma almeno due bande perimetrali opposte hanno decorazioni dissimili e non sono eccezionali i casi in cui tutte le quattro fasce esterne appaiono totalmente diverse.

Questo si deve al fatto che per le esecutrici non era agevole distribuire organicamente, nei tre o quattro teli che formavano l'intero manufatto, una fascia continua e piegata simmetricamente a novanta gradi nei quattro angoli, assemblando i consueti piccoli moduli su carta, senza un cartone completo.<sup>32</sup>

I differenti tipi di balze, comunque, consentivano di sfruttare positivamente gli effetti di tali lacune tecniche, poiché si poteva orientare variamente il tessuto sulla faccia a vista del letto a baldacchino, simulando il possesso di più copriletto o scegliendo il lato più vistoso per le occasioni festive.<sup>33</sup>

Le decorazioni che occupano la superficie centrale delle sovraccoperte sono quasi sempre strutturate in reti di grandi rombi o poligoni oppure in schemi "a cancellata". I reticolati di losanghe, molto usati, riportano per lo più entro ogni spazio romboidale una croce fogliata o una sorta di astro, che richiama antiche monete; non a caso il particolare disegno è chiamato *mustra de su sisinu* (il sesino era una moneta corrente in Sardegna in età spagnola e sabauda recante solitamente su un verso una croce).<sup>34</sup> In questa rappresentazione si intuisce un significato augurale di abbondanza. Non bisogna dimenticare che ad Ittiri ed Uri e in molti paesi circostanti ancor oggi i doni nuziali, essenzialmente in danaro, vengono esposti sul letto degli sposi.

Una griglia di esagoni è, invece, la struttura del disegno, anch'esso assai diffuso da Villanova sino ad Ittiri e Ploaghe, definito *mustra de sa ide*<sup>35</sup> perché entro spazi

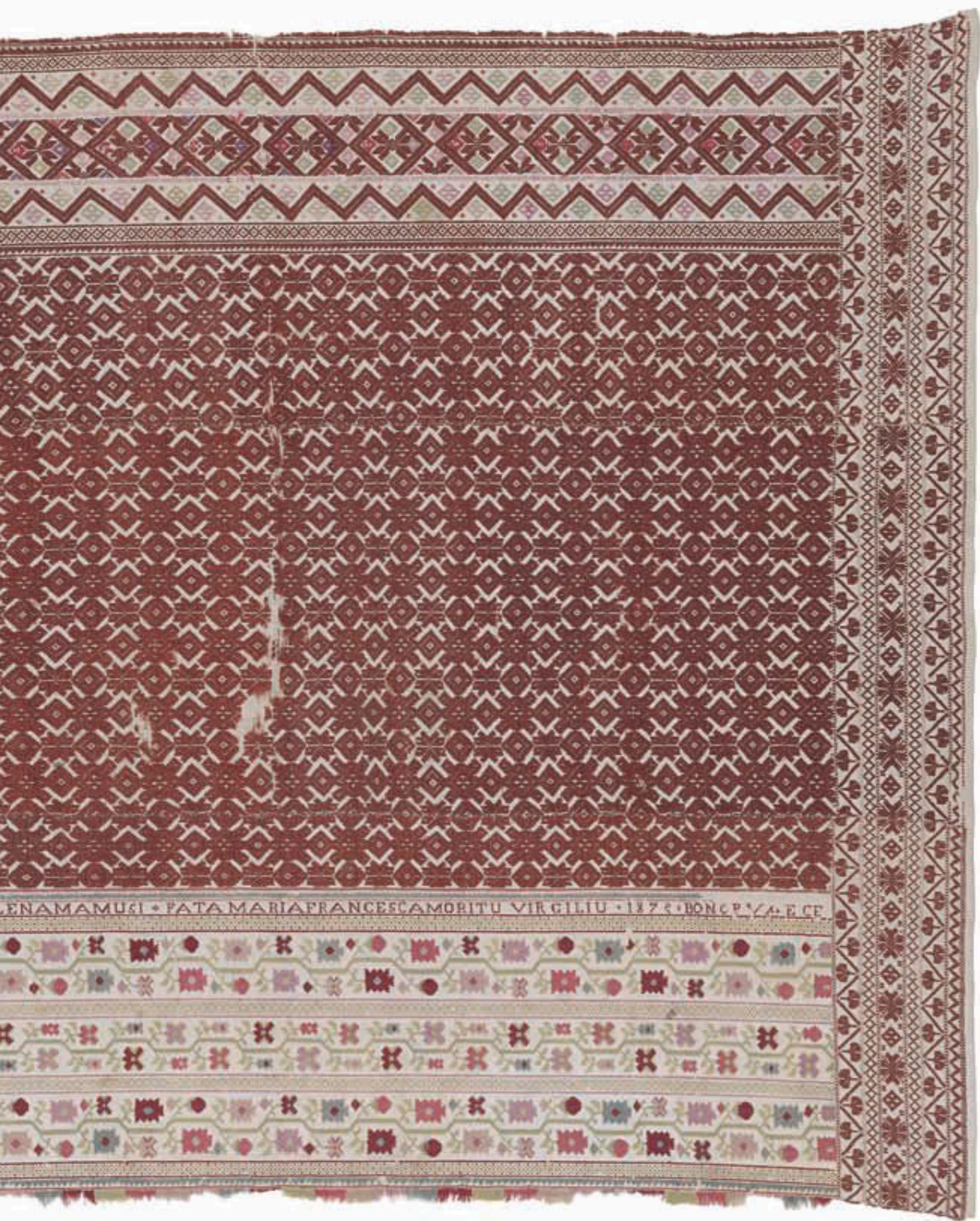
235. *Coperta*, Bonorva, 1875

205 x 114 cm, ordito in lino e trama in lino e lana, telaio orizzontale, Sassari, collezione privata.

Copriletto eseguito *a mustra de agu*. La fitta decorazione ripete *sa mustra de sa tilica* (tipico dolce locale). La balza inferiore, ostentata nelle occasioni festive, è particolarmente elaborata ed alterna motivi naturalistici a decorazioni geometriche. La realizzazione, per i frequenti cambi di filati necessari per realizzare la ricca policromia, richiedeva tempi di esecuzione molto lunghi e una particolare abilità della tessitrice. Frequentemente in questo tipo di manufatti si trova una scritta che riporta il nome della tessitrice e degli sposi a cui era destinato, la data e il luogo dell'esecuzione.









poligonali si ripetono simmetricamente quattro pampini con viticci a spirale e, nella variante conosciuta come *mustra de sa ide noa*, si ritrovano in aggiunta altrettanti grappoli d'uva, a volte alternati alle foglie. Relativamente a queste raffigurazioni, è appena il caso di sottolineare la valenza simbolica attribuita all'uva nell'antichità classica e in epoca medioevale, ma si debbono indicare i probabili suggerimenti attinti da motivi ricorrenti nei paramenti sacri sei-settecenteschi: non a caso nella *mustra de sa ide* sono solitamente comprese anche rappresentazioni di cuori connessi a croci, che rimandano al Sacro Cuore di Gesù. L'importanza simbolica delle raffigurazioni di grappoli d'uva è ribadita inoltre dal fatto che in tutta l'area in esame si ritrovano in altri oggetti popolari: nelle trine, nei canestri, nei ricami e nei veli dei costumi femminili. Si segnala, in ogni modo, che il caratteristico disegno compare identico in tessuti tradizionali calabresi.<sup>36</sup>

Un canonico schema "a cancellata" è offerto dalla così detta *mustra de su tullu* (disegno del tulle) costituita

da ottagoni a perimetro lobato ripetuti entro una connessione di croci greche includenti al centro una corolla. All'interno di ciascun poligono si staglia un rametto fiorito di stile naturalistico ispirato, come parrebbe denunciare il nome locale della decorazione, ai fiorami dei veli dei costumi nuziali.

Il contrasto di questo disegno (adottato solitamente anche nella citata *manta ingemmada* di Ploaghe) con la planarità, il geometrismo o la stilizzazione tipici delle *mustras* più radicate, manifesta un'acquisizione relativamente recente.

Nel campo centrale delle sovraccoperte *a ranu* di tutto il circondario di Sassari ricorrono spesso anche motivi di alberi schematizzati particolarmente complessi, le cui varianti, determinate anche dall'associazione con altri elementi, quali volatili affrontati, aquile bicipiti o quadricipiti, cantari o vasi ansati, poligoni raggiati e corone, sono precisamente definite nel repertorio delle tessitrici: *sa mustra de sa catalufa*, *de su broccadu antigu*, *de sa pramma*, *de sa melagranada*, *de su Cárminu*







237

(il disegno del damasco, del broccato antico, della palma, del melograno, del Carmine).<sup>37</sup>

L'antichissimo simbolo orientale dell'albero della vita in queste *mustras* è reinterpretato con moduli simili a quelli di stoffe auliche medioevali e rinascimentali, come è chiaro nella *catalufa* che si tesseva spesso a Bonorva e Villanova Monteleone, evidente versione geometrizzata dell'ornato di alcuni lampassi lucchesi del XIII secolo.<sup>38</sup> Al contrario, sono rari, ma non del tutto assenti, i casi di campiture dello spazio centrale delle coperte mediante ripetizione di teorie parallele di singoli motivi decorativi, come avviene nella *manta de*

*sos leones ploaghese*,<sup>39</sup> che invece sono tipici delle balze. Queste risultano per lo più suddivise da strette strisce formate da greche (*sa greca*), linee spezzate e figure geometriche in sequenza: soprattutto zig-zag, triangoli isosceli, rombi, spirali, rettangoli, semicerchi, rispettivamente chiamati dalle tessitrici, *ancas de musca*, *dentes de cane*, *limoneddos* o *méndulas*, *caragolos*, *biscotteddos* o *mattones*, *randas* (zampe di mosca, denti di cane, piccoli limoni o mandorle, chiocciole, biscottini o mattoni, pizzi).

Le figurazioni più importanti delle balze, solitamente incluse fra quelle appena citate, comprendono motivi stilizzati zoomorfi (leoni, cervi, colombe, pavoni e altri volatili, cavalli, cagnolini, aquile bicipiti),<sup>40</sup> antropomorfi come *su ballu* (il ballo a catena), fitomorfi come *su fiore de sa zucca*, *sa pigulosa*, *su fiore de su ruu*, *su colóvuru*, *sos lizos* (il fiore della zucca, la parietaria, i fiori del rovo, il garofano, i gigli) nonché ostensori, calici, reliquari e simboli che richiamano stoffe seriche (*su tumascu* e *su broccadu*), ferri battuti o balaustre (*su ferru* e *sa barandiglia*), ma anche segni alfabetici.

In alcuni casi si riscontrano scritte che possono riportare, con frequenti errori dovuti alla scarsa confidenza

236. Tessitrice di Bonorva, 1956  
Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.

La giovane tessitrice è intenta a iniziare un manufatto. Le prime "battute" del pettine avvenivano prima che l'ordito venisse fissato al subbio anteriore: in questa fase l'estremità anteriore dei fili di ordito era fissata a gruppi, solitamente di 25 coppie di fili, ad un incasso del subbio, a volte sostituendolo con una canna, sul quale veniva arrotolato il tessuto man mano che si procedeva alla sua realizzazione.

237. Corso ENAPI di tessitura a Bonorva, 1952  
Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.



delle esecutrici con l'alfabeto, l'anno ed il luogo di esecuzione, il nome della tessitrice e/o della committente e persino preghiere e formule augurali o scaramantiche.<sup>41</sup> Per quanto attiene ai manufatti *a agu*, si può osservare che anche nelle loro balze ricorrono solitamente molti dei motivi sopra elencati, ma nello spazio centrale prevalgono decorazioni schematizzate, formate da piccoli moduli concatenati; fra le più usate si ricordano: *sa mustra de sa tilica* (*sa tilica* è un dolce ripieno di sapa) che alterna croci di Sant'Andrea a losanghe e corolle ad otto petali, *sa mustra 'e s'isfera* (il disegno dell'ostenso-rio) che mostra un rombo incluso entro la stilizzazione di due uccelletti, *rosas a cadena* e *rosas e ganzos* (rose incatenate e rose e ganci) con corolle stelliformi poste ai vertici di una rete di poligoni a volte arricchiti da schemi ad uncino.

*A agu* ed *a ranu*, vengono tessute anche strisce multicolori le quali, cucite in coppia, costituiscono le così dette *collanas de caddu*, munite di bubboli applicati destinate ad addobbare i cavalli nelle feste; questa produzione è molto praticata a Bonorva.

Una particolare sovraccoperta che, nella zona, parrebbe esclusiva di Villanova Monteleone, veniva realizzata con la tecnica *a unu in dente*, così definita perché prevedeva l'inserimento di un solo filo di ordito in ciascun dente del pettine.

Per il caratteristico manufatto si utilizzava lana e/o lino; la decorazione, solo geometrica, che occultava del tutto l'ordito, intervallava strette strisce parallele monocrome ad altre campite di piccoli triangoli e minuscoli rombi, esaltati dall'accostamento di giallo ocra, bruno, ruggine, nero, nocciola, granato, marrone e bianco-crudo. Il confronto con tessiture arcaiche di altri paesi dell'Isola è immediato, ed anche con stoffe realizzate al telaio verticale.<sup>42</sup> Tanto che non si può scartare del tutto l'ipotesi che gli elaborati in questione rappresentino l'esito di una sorta di "passaggio" da quell'antico strumento al telaio orizzontale. Non a caso a Villanova il caratteristico copriletto viene distinto dagli altri con il nome di *fressada antiga*.

Dalla seconda metà del 1800, in contrasto con i caratteri primitivi di tali manufatti, nell'artigianato tessile di tutti i paesi in argomento confluirono gradatamente nuovi influssi a cui si devono progressive innovazioni. Si è già accennato ad alcuni moduli ornamentali che appaiono innovativi, rispetto al repertorio di tradizione più radicata. Essi sono ben riconoscibili per l'assenza di quella stilizzazione e di quei contorni geometrici tipici delle *mustras* più vecchie e per un naturalismo (non assimilato al più tipico gusto locale) probabilmente ispirato da riviste e cataloghi che proponevano modelli per ricami, dai nastri di seta operata usati nei costumi e da nuovi paramenti sacri. L'ansia di novità di alcune tessitrici, nuove richieste da parte di committenti sensibili ai suggerimenti di decorazioni "alla moda" ed alla ricerca di soluzioni ornamentali esclusive hanno causato in tal modo la coesistenza, anche negli

stessi manufatti, di moduli esornativi di origini e stili lontani e diversi.

Già nell'ultimo quarto del 1800, per esempio, comparvero disegni, come quello chiamato *s'emma* o *s'oru de s'emma* (la emme) che ripete il monogramma della Madonna fra ghirlande naturalistiche di gigli, pedissequamente ripresi da trine e paramenti ecclesiastici o come alcune sequenze di semicerchi che simulano drappaggi. Ma fu negli anni attorno al 1920-30 che in tutta la zona si verificarono macroscopiche alterazioni nel tradizionale repertorio tessile, provocate principalmente dalle nuove richieste di tessuti "rustici" rivolte da ambienti borghesi e cittadini, secondo una tendenza di gusto tipica di quell'epoca.

In tal modo da allora si accentuò la produzione dei tappeti e degli arazzi, il cromatismo subì oscillazioni fra l'opposizione del bianco e nero e l'eccesso di toni pastello o comunque sgargianti, i fregi si aprirono alle suggestioni Liberty e Déco e vennero quasi sempre disposti perfettamente a cornice lungo il perimetro dei manufatti; comparvero complesse scene di gusto neoclassico, neogotico o medioevale, con effetti di profondità, prospettiva e rispetto delle reali proporzioni dei vari elementi, prima ignorati.

L'esempio forse più caratteristico di queste innovazioni è l'arazzo con *sa mustra de sa catzza reale* (la caccia reale) che rappresenta appunto un'azione, resa realisticamente, con cervi, cani, cacciatori e dame a cavallo in abiti medioevali.

Sulla complessa realtà sin qui sintetizzata dal 1957-60 si inserì l'intervento dell'ISOLA.



## Note

1. G.M. Demartis, V. Canalis, "La Tomba II di Mesu 'e Montes (Ossi-Sassari)", in *Nuovo Bulletin Archeologico Sardo*, vol. 2, Sassari 1985, pp. 41-74. Sulle pareti laterali della cella maggiore dell'ipogeo sono incise file di zig-zag che fanno pensare alla rappresentazione di un tessuto. A Pubusattile la raffigurazione di un probabile tessuto decorato "a scacchiera e zig-zag" è dipinta sulla parete dell'anticella; G. Tanda, "L'arte del neolitico e dell'età del rame in Sardegna", in *Atti della XXVIII Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, Firenze 1990, pp. 481-491.

2. R. Loria, D.H. Trump, *Le Scoperte a 'Sa 'Ucca de Su Tintirriolu' e il Neolitico Sardo*, Roma 1978, tav. XXXIII/1; E. Contu, *L'Altare Preistorico di Monte d'Accoddi*, Sassari 2000, fig. 60, p. 62.

3. F. Lo Schiavo, "S'Adde 'e S'Ulumu", in *Rivista di Scienze Preistoriche*, vol. XL, n. 1-2, 1985-86, pp. 430-431.

4. Si vedano, in particolare, il *Condaghe di S. Pietro di Silki*, a cura di G. Bonazzi, Sassari-Cagliari 1900, ed il *Codice degli Statuti della Repubblica di Sassari*, a cura di P. Tola, Cagliari 1850. Il fenomeno della coesistenza di manufatti tessili locali ed extralocali nella zona di Sassari è stato segnalato, fra gli altri, da P. Piquerdu 2003, p. 22.

5. Biblioteca Universitaria di Sassari, mss. 1177/95. Il documento è stato pubblicato per la prima volta, in forma preliminare, dallo scrivente in: *Ittiri Comune*, 12, Sassari 1988, pp. 10-12; nel titolo ("La Casa Farre, un'abitazione ittiresa del 1667") per un errore tipografico è indicata una data erronea: leggesi 1657 anziché 1667.

6. F. Orlando 1998. Ivi numerosi atti d'archivio di Osilo, Ittiri e Ploaghe che elencano soprattutto capi di abbigliamento confezionati sia con stoffe locali sia di importazione.

7. Vedi alle voci *Sennori*, *Pozzomaggiore*, *Giaive*, *Uri*, *Thiesi*, *Putifigari*, *Sassari*, *Padria*, in V. Angius 1833-56.

8. V. Angius 1833-56, s.v. *Osilo*, vol. XIII, 1845. Un parametro per stimare la valenza economica attribuita nel circondario di Sassari, attorno al 1840-50, a 15.000 lire può essere il valore che nel 1838 era assegnato a due gonne d'orbace (5 lire) e nel 1853 a due camicie femminili di tela fine (9 franchi e 60 centesimi) e a un anello d'oro che pesava sei grammi (14 franchi e 40), F. Orlando 1998, pp. 221-224.

9. F. Liperi Tolu 1913, pp. 132-133.

10. V. Angius 1833-56, s.v. *Bonorva*, *Villanova Monteleone*, *Ploaghe* e *Ittiri*.

11. Nei paesi del sassarese l'uso del corteo, con cui si trasportava solennemente il corredo nuziale alla casa degli sposi, continuò in molti casi sino agli anni a cavallo della seconda guerra mondiale. Il corteo era preceduto, nella quasi totalità dei paesi, da giovani donne che portavano pane, uova, sale ed a volte una caraffa colma d'acqua ed una gallina infiocchettata (*su fiàdu 'iu*), simboli ed augurio di fertilità ed abbondanza per gli sposi.

12. Il corteo di Ploaghe è descritto con ricchezza di dettagli da Enrico Costa (1913, p. 218) che, però non cita la tazza, contenente fili di lino, la cui presenza è ancora viva nella memoria degli anziani.

13. Usanze simili sono note anche per il Nuorese; ad Oliena, ad esempio, la suocera, in prossimità delle nozze, regalava alla novella sposa una torta, dei fili di lana ed una gallina bianca ornata di nastri. La sposa, inoltre, doveva filare un capo di lino senza spezzarlo, prima dell'ingresso nella nuova casa.

14. Il numero massimo di licci usati nei telai della zona è di 8-9.

15. G. Vuillier 1893, pp. 168-169. L'Autore descrive brevemente alcune tessitrici osilesi chine al telaio, filatrici e donne intente a preparare infusi per la tintura dell'orbace in paioli di rame.

16. Negli inventari ottocenteschi le tele commerciali, generalmente denominate *tela de buttega* o *tela de tiènda*, si distinguono agevolmente da quelle locali, definite *tela de pobidda* o *tela de domo*. Le tele e gli indumenti confezionati in lino erano definiti *ruzos* quando erano nuovi (non lavati).

17. Per quanto concerne la trascrizione delle parole in sardo riportate nel testo, si avverte che le varianti della parlata logudorese dei singoli paesi in argomento non presentano differenze rilevanti se non nella pronuncia, per cui, ad esempio, ad Osilo e Bonorva si dice: *telalzu* (telaio) a Ploaghe: *telajzu* e ad Ittiri e Villanova: *telazu*. Soltanto nel caso di alcuni termini che evidenziano variazioni importanti si è avuto cura di segnalarle, mentre non è parso opportuno appesantire il testo elencando tutte le piccole varianti delle singole località.

18. Nel passato, accanto a trapunte e coperte commerciali, chiamate *cocces* e *mantas*, erano ampiamente usate coperte di consistente orbace, *fressadinos* o *caldadas*, spesso di lana non tinta (biancastre, grigie o brune). Esistevano anche particolari tessuti realizzati inserendo nella trama ritagli di vecchie stoffe, denominati *fressadas de istratzzu*, che all'occorrenza erano utilizzati come coperte benché una loro funzione fosse quella di contenere il grano lavato posto ad asciugare al sole oppure frutta e ortaggi da essiccare.

19. La filatura dei filati d'ordito aveva torsione a sinistra (*a manu eretta*), ad un solo capo, mentre per quelli di trama era necessaria torsione a destra.

20. Si ha notizia di diverse gualchiere, *cattighe-ras*, dislocate presso i corsi d'acqua di tutta la zona. A memoria d'uomo il proprietario di una gualchiera di Siligo girava per i paesi ritirando le pezze di lana da follare, che successivamente provvedeva a restituire ai committenti. La precoce presenza di gualchiere nel Sassarese è attestata da un documento del 1338 (P. Piquerdu 2003, p. 22).

21. L. Piloni, E. Putzulu 1976, tav. XIV; *Vanità Sarda* 1986, tav. 10.

22. G.M. Demartis, "Su 'estire cun sa tunica groga", in *Nostra Signora de Seunis*, Thiesi 2002.

23. Le bisacce da lavoro più comuni, comunque, erano spesso semplicemente bianche, in consistente tela di lino o lana e cotone (si preferiva utilizzare l'ordito in cotone perché la stoffa così composta era più morbida e poteva adattarsi meglio alla spalla di chi la portava).

24. L. Piloni, E. Putzulu 1976, tavv. VI, XVI.

25. I copriletto sono spesso definiti impropriamente "tappeti" anche dagli attuali possessori; la loro funzione originaria, tuttavia, era indubbiamente quella di decorare il letto e nel contempo di riscaldare chi vi dormiva, assieme ad altre semplici coperte sottostanti.

26. I coloranti usati tradizionalmente erano per lo più a base di infusi di vegetali, *ambule*, fra i quali si possono ricordare la *Daphne gnidium*, la robbia, il mallo delle noci, la radice del rovo, la buccia della melagrana, le foglie di alloro selvatico (*alaterno*), parte della corteccia della sughera ed il campeggio. I colori che si ottenevano andavano dal nero, ai toni delle terre, al giallo senape, al granato, al ruggine. G. Carta Mantiglia 1987, pp. 45-47.

27. Due esemplari di tali coperte ploaghesi sono pubblicate in *Il lavoro al telaio* 1983, pp. 37-38.

28. Alcuni esemplari di questi copriletto sono illustrati in G.U. Arata, G. Biasi 1935, tavv. XLVI-XLVIII, LI.

29. M.L. Frongia 1995, pp. 55-57.

30. A Bonorva, contrariamente agli altri centri, anche la coperta colorata è detta *fàuna*.

31. Le due tecniche, sostanzialmente simili, si differenziano per il grado diverso di finezza esecutiva, segnato dalla presenza o dall'assenza dell'utilizzo della spatola lignea, usata per i disegni formati da moduli schematici e ripetitivi, monocromi o bicromi.

32. In qualche esemplare il tentativo di impostare una cornice continua ha dato luogo ad asimmetrie ed "errori".

33. Sul lato più vistoso dei copriletto è solitamente applicata una frangia decorativa, commerciale o eseguita a parte.

34. Debbo queste informazioni al dott. Francesco Guido, che ringrazio.

35. Il caratteristico motivo decorativo è molto diffuso in Sardegna.

36. Ho avuto modo di constatare di persona questa somiglianza in esemplari di coperte calabresi di collezioni private.

37. *Sa mustra de su Càrminu* è una decorazione, consueta anche nelle trine, e comprende una corona gigliata, simile a quella presente in tessuti serici rinascimentali. La denominazione locale è forse motivata dalla somiglianza con la corona della Vergine del Carmine. Il termine *catalufa*, di origine catalana, potrebbe derivare dal nome di un damasco di cotone. M.L. Wagner 1997, p. 205.

38. D. Devoto 1993, pp. 10, 14.

39. È il caso della già citata *manta de sos leones*, che nel campo centrale è insolitamente percorsa da file parallele di teorie di leoni.

40. L'attuale denominazione di numerosi motivi ornamentali tradisce una sorta di interpretazione da parte delle tessitrici, basata su oggetti di cui hanno diretta conoscenza, degli antichi simboli divenuti incomprensibili; per cui molti volatili, ad esempio, benché siano chiaramente pavoni, vengono chiamati *pud-das* (galline) o *pubusas* (upupe) o *saluda su re* (saluta il re) e persino i leoni o i cervi sono confusi con cavalli.

41. Alcune informatrici riferiscono che venivano "scritte" solitamente le coperte prive di difetti e quasi sempre nel caso di committenti abbienti, perché la presenza del nome delle proprietarie diveniva una remora alla vendita del manufatto in caso di necessità (cosa che avveniva non di rado nelle famiglie povere).

42. La tecnica impiegata a Villanova è quella, ben nota, usata per molti tessuti di Isili, Aggius, Bolotana ecc. La decorazione rimanda, invece, a tessuti di Tonara, Talana e Bitti.







## La tessitura a Morgongiori e Mogoro

Luisa Degioannis

Morgongiori è un piccolo e antico centro dell'Alta Marmilla, situato nel versante meridionale del Monte Arci, che nel passato si basava essenzialmente su un'economia agropastorale. Mogoro, poco distante, sorge su un altopiano circondato da colline e terre fertili; di antica tradizione agricola, era ed è noto per la viticoltura e la produzione vinicola.

Nei due paesi dell'Oristanese, la tessitura tradizionale, nei secoli scorsi, era un'attività particolarmente importante che ha prodotto manufatti tra i più belli e significativi dell'Isola.

Come in altri paesi sardi, con il passare del tempo anche a Morgongiori e Mogoro la tessitura è stata progressivamente abbandonata o si è modificata in base a nuove esigenze di gusto e di mercato, allineandosi alle istanze generali dell'artigianato artistico isolano. Sono però ancora vive le memorie, soprattutto femminili, grazie alle quali è possibile ricostruire un quadro abbastanza chiaro delle caratteristiche di tale lavorazione così rilevante nella storia di queste comunità. Molti dati qui elaborati sono stati infatti desunti da inchieste sul campo personalmente svolte nei due centri tra il 1984 e il 1986 e aggiornate da recenti verifiche, insieme allo studio dei manufatti della collezione della Pinacoteca Nazionale di Cagliari.

Sino agli anni Quaranta-Cinquanta del secolo scorso la tessitura era un'attività abituale delle donne dei due paesi. Come la panificazione, il lavoro al telaio rientrava tra le più importanti competenze femminili: per questo si imparava già dall'infanzia, osservando i gesti delle adulte della famiglia e mettendone in pratica gli insegnamenti. Fino a quegli anni, che segnano in tutta la Sardegna una sorta di spartiacque, al di là del quale l'antichissima cultura legata al mondo agropastorale iniziò inesorabilmente a decadere, nella maggior parte delle case di Morgongiori e Mogoro vi era un telaio di tipo orizzontale a licci, *su trobaxu*. Questo era spesso sistemato nel cortile o nel loggiato, i punti più luminosi della casa; per renderlo più stabile, a volte si poggiavano delle pesanti pietre sulle basi.

Il telaio faceva parte della dote femminile e veniva esposto, già pronto per la tessitura, insieme ad aspi, fusi e conocchie, sui carri a buoi che, prima delle nozze, trasportavano il corredo nella casa degli sposi, in una sorta di processione che permetteva a tutto il paese di ammirarlo.

I telai venivano costruiti dai falegnami locali, generalmente in legno di rovere o di castagno. I pettini di canna stagionata, parti mobili dello strumento, erano realizzati da un artigiano specializzato di Mogoro, *su pettináiu*, da cui si rifornivano anche le tessitrici di Morgongiori ed altri paesi vicini. Il telaio si lasciava in eredità all'interno del nucleo familiare, in genere alla figlia primogenita. A volte si prestavano alcune sue parti come il pettine e le canne dei licci, per amicizia o per un preciso accordo in base al quale si ricevevano in cambio beni in natura come grano o formaggio. Quando non era in uso veniva smontato e riposto.

Ogni donna sapeva tessere, ma la produzione non era uguale per tutte: le benestanti si dedicavano ai capi più fini, lasciando alle domestiche o ad altre tessitrici del paese il compito di realizzare i manufatti di uso quotidiano; la maggior parte delle donne lavorava al telaio per confezionare il proprio corredo, diverso secondo le possibilità economiche, che comprendeva indumenti quotidiani, tovagliato, tessuti per la casa ed il lavoro e alcuni capi festivi. La preparazione del corredo richiedeva molto tempo e veniva iniziata dalle adolescenti diversi anni prima del matrimonio.

Molte artigiane di Mogoro e Morgongiori tessevano non soltanto per le proprie esigenze familiari ma anche, su commissione, per le famiglie benestanti del paese, ricevendo in cambio grano o altri prodotti. Le donne più povere che non possedevano il telaio per svolgere il lavoro lo chiedevano in prestito.

Un'economia di sussistenza, quindi, imponeva di acquistare il meno possibile e soltanto l'indispensabile; la struttura familiare funzionava all'interno della società come unità produttiva tesa alla fornitura dei beni necessari: pane, cestini, tessuti.

La tessitura era un'attività artigianale femminile finalizzata non solo all'uso familiare, ma anche a un modesto commercio che produceva un piccolo ma significativo guadagno.



Va segnalato che le donne di Morgongiori e Mogoro partecipavano fattivamente ai lavori agricoli, considerati prioritari; si dedicavano quindi alla tessitura solo al termine di tali attività o nei periodi in cui il lavoro nei campi era meno intenso, come dopo il raccolto. Si preferivano le ore più luminose, ma quando necessario si tesseva anche alla luce di una candela o di una lampada. Nelle famiglie numerose le donne si dividevano tra lavoro agricolo e tessitura. Del resto, anche tra le persone più agiate, per le donne non era ammissibile avere del tempo libero che non fosse dedicato a qualche operazione utile e produttiva.

Nei due centri, come nella maggior parte dell'Isola, si utilizzavano lana e lino locali. Il sistema di produzione metteva quindi in rapporto il lavoro dei pastori e dei contadini, che fornivano le materie prime, con l'attività delle tessitrici, che le trasformavano in manufatti utili alla comunità.

La lana si comprava ancora sporca dai pastori dopo la tosatura delle pecore, all'inizio della stagione estiva; si lavava e si sgrassava nella lisciva, *lissia*, ottenuta facendo bollire l'acqua con la cenere, mentre il lino veniva largamente coltivato nelle campagne vicine. Il ciclo di preparazione delle fibre, preliminare alla tessitura, era competenza esclusivamente femminile; modalità, attrezzi e tecniche coincidono con quelli del resto dell'Isola.

Per quanto riguarda le denominazioni locali, i pettini di ferro per la cardatura vengono chiamati *pèttinis*; la cocchia ed il fuso per la filatura *cannùga* e *fusu*; l'aspo per la matassatura *impilóriu*; l'arcolaio per la preparazione dei gomitolini *acrobá(r)iu*; la bobinatrice per i rocchetti *faicannèddbus(u)*.

Spesso erano le stesse tessitrici a filare, ma a volte affidavano questo compito ad altre donne, che venivano retribuite con generi alimentari o con metà del filato (*a mes'e pari*). Negli anni Trenta e Quaranta si tesseva anche il cotone, assente nei manufatti più antichi; non si ricorda invece la coltivazione o l'utilizzo della canapa.

Anche le tecniche in uso sino a sessant'anni fa circa per la colorazione dei filati sono analoghe a quelle di altri centri isolani: le tessitrici conoscevano le proprietà tintorie di diverse piante, messe a bollire insieme alle matasse di lana, ma già dagli anni Trenta erano molto diffusi i coloranti chimici in grani. Di norma non si usava tingere il lino.

Caratteristico nei due centri l'uso di vivaci e morbide lanette policrome di produzione industriale, che, secondo quanto ricordano le informatrici, si acquistavano a Mogoro e Sardara, e di filati d'oro – riccio o filato – e d'argento, venduti solo nei negozi di Cagliari.

Questi materiali, utilizzati per impreziosire i manufatti più importanti, compaiono già in capi ottocenteschi e caratterizzano la tessitura festiva di tutta l'area geografica. Sono presenti nei copricassa e nelle bisacce cerimoniali, sempre in abbinamento a filati di lana locale tinta con metodi tradizionali.

La preparazione dell'ordito, *s'odríngiu*, si effettua con l'utilizzo di paletti, *pabònis*, fissati al muro, intorno ai quali si passano i fili, eseguendo determinati incroci. Successivamente l'ordito si raccoglie in una grossa treccia perché i fili non si aggroviglino e si monta nel telaio: prima si avvolge nel subbio posteriore, poi si effettua il rimettaggio, *arremittimentu*, infilando i fili nei licci e nel pettine.

L'operazione, piuttosto complessa, richiedeva una certa specializzazione e veniva eseguita da donne esperte richieste non solo per i telai locali, ma anche per quelli dei paesi vicini.

Tra gli anni Venti e Cinquanta del Novecento l'attività tessile di Morgongiori e di Mogoro era ancora molto diffusa e rivolta alla realizzazione sia di manufatti semplici di uso comune, sia di capi più elaborati di tipo festivo.

L'orbace, *obráci*, era il tessuto più diffuso in tutta l'Isola, confezionato interamente in lana e particolarmente resistente, che veniva usato per gli indumenti ed i capi da lavoro. Le pezze tessute venivano portate a Gonnostramatza, Sardara o altri paesi vicini dove, presso i corsi d'acqua, si trovavano le gualchiere, *craccheras*; qui l'orbace, tenuto costantemente umido, veniva battuto da due grossi magli idraulici per qualche giorno, procedimento che lo rendeva più morbido e soprattutto impermeabile. Con l'orbace si confezionavano prevalentemente i *saccus nièddbus*, ampi e resistenti mantelli con i quali i pastori e i contadini si riparavano dal freddo e dalle intemperie, ma anche giacche, cappotti e calzoni. Sempre nell'ambito quotidiano rientrano le bisacce, *bértulas*, capienti e robusti contenitori usati durante il lavoro da pastori e contadini, che le portavano a spalla o le sistemavano sui cavalli e sugli asini. Le bisacce quotidiane erano tessute con ordito in lino e trama in lana locale generalmente tinta di nero, dalla sobria decorazione geometrica; uno dei motivi maggiormente impiegati era infatti quello a piccoli scacchi, *a mattonèddbus*. Caratteristico della zona ma più diffuso a Morgongiori, era l'uso di decorare anche queste bisacce ordinarie con una sottile striscia tessuta a colori vivaci alle estremità. Inoltre l'apertura delle tasche e la zona centrale venivano rinforzate e ravvivate da applicazioni in stoffa di cotone.

I sacchi per conservare il grano venivano realizzati con ordito e trama in lino, del quale si adoperavano le fibre più grosse.

Diversi tessuti venivano usati durante la preparazione del pane: tutti rigorosamente bianchi, come i lunghi teli in lino che avvolgevano le forme di pasta durante la lievitazione, *coberibangus po su pāi*; le tovaglie per il tavolo

239. *Coperta*, Mogoro, inizio sec. XIX  
245 x 167 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.









240



241



da lavoro, *coberibangus po sa mesa*, a volte abbellite alle estremità da due sottili strisce policrome; i grembiuli. In lino si tessevano anche le tele usate per confezionare fodere per materassi, tovaglie, tovaglioli, lenzuola, asciugamani, biancheria, camicie ecc. Per l'abbigliamento ed i capi più fini si sceglievano le fibre più morbide, *su coru de su linu*.

Fra i tessuti per la casa si realizzavano le coperte ordinarie, *cillōis*, a tre teli, con ordito in lino e trama in lana, perlopiù in uno o due colori, soprattutto viola o bordeaux, spesso abbinati al nero.

I manufatti quotidiani erano funzionali e resistenti, realizzati con tecniche relativamente semplici, che la maggior parte delle donne padroneggiava, e più rapide rispetto a quelle usate per i capi festivi; benché nella lavorazione si cercasse soprattutto di rendere questi tessuti robusti e durevoli, l'essenzialità dei disegni geometrici risulta comunque esteticamente gradevole e l'esecuzione sempre accurata.

I manufatti quotidiani, ovviamente molto più modesti rispetto a quelli festivi, furono purtroppo quasi completamente ignorati dai collezionisti di fine Ottocento e dai primi studiosi di cultura popolare, attratti dalle manifestazioni più "artistiche" ed appariscenti. Ciò spiega la quasi totale mancanza nelle collezioni pubbliche più antiche di sistematiche raccolte di tali capi, che sarebbero stati una preziosa documentazione sulla tessitura più povera e legata alle attività lavorative.

Solo negli anni Sessanta e Settanta del Novecento nasce la consapevolezza della valenza culturale degli oggetti più comuni, testimonianza di tecniche ed usi quasi scomparsi, che ha portato ad analizzare e musealizzare anche i manufatti quotidiani.

I tessuti di Morgongiori ammirati da studiosi e collezionisti, che arricchiscono le raccolte pubbliche più importanti e molte altre private, appartengono quindi alla sfera festiva: sono numerosi i copricassa policromi, *cobericascias*, gli analoghi copritavolo, *coberibangus*, le eleganti bisacce, *bértulas*, le coperte bianche e raffinate, *fánugas*. Nelle classi popolari la differenza tra la dimensione quotidiana e quella festiva era fortemente marcata in tutte le sue espressioni, come l'abbigliamento, il pane, il cibo ed anche i tessuti: quelli cerimoniali, in tutta l'Isola, sono immediatamente distinguibili dai quotidiani, per tecnica e decorazione.

A Morgongiori e Mogoro la differenza tra queste due tipologie è particolarmente evidente: i tessuti festivi sono

contraddistinti da una vivace policromia, da una complessa composizione decorativa, costituita da numerosi e differenti motivi, che conferiscono a questi manufatti uno stile ben preciso.

Pur restando degli oggetti d'uso, essi assumevano, all'interno della comunità in cui venivano realizzati ed usati, un significato più profondo. I moduli espressivi, le tecniche, le scelte cromatiche, codificati nella cultura delle tessitrici e ripetuti nel tempo, avevano una forte caratterizzazione legata ai centri di produzione che, nel passato come oggi, li identifica con precisione. Sembra quindi che i manufatti festivi portino il segno inconfondibile della comunità e pertanto ne ribadiscano, specialmente nei momenti cerimoniali e collettivi, l'identità socio-culturale; proprio in essi si può tentare di individuare alcune peculiarità distintive, in un quadro complessivamente comune.

I prodotti più tipici dell'antica produzione di Morgongiori e di Mogoro sono i copricassa-copritavolo destinati a ricoprire e ravvivare i cassoni lignei. Si tratta di strisce rettangolari che misurano mediamente un metro e mezzo per ottanta centimetri, con ordito e trama di fondo in lino, trama d'opera in lana locale e lane industriali; spesso vi compaiono anche fili di seta, d'oro e d'argento.

Lo schema decorativo dei copricassa-copritavolo presenta un vasto rettangolo centrale dalla decorazione uniforme, *sa mustra*, che coincideva con il ripiano del mobile, e di due fasce laterali ricadenti sui lati. Tali fasce, uguali e simmetriche, sono scandite in strisce parallele di diverse altezze, e decorate da numerosi motivi, antropomorfi, animali, vegetali, e separate da cornici. I motivi creati dalle trame d'opera broccate sul fondo di tela *écru* formano una fitta e complessa decorazione a volte scambiata per un ricamo.

Frequentemente, sui copricassa di entrambi i paesi, compaiono fiocchetti di taffetas di seta a ornamento dei lati brevi e bordi perimetrali sempre in seta.

Non è raro trovare iscrizioni che riportano il nome della tessitrice, la data e il luogo di esecuzione, molto preziosi per lo studio di questi manufatti.

I copricassa cerimoniali si esponevano alle finestre nei giorni di festa o abbellivano la casa in occasioni importanti come matrimoni, battesimi o le benedizioni del periodo pasquale; si usavano anche per poggiarvi la bara durante la veglia funebre.

Le bisacce cerimoniali diventavano sontuosi addobbi per i cavalli in occasione delle feste: a Morgongiori è ancora oggi molto sentita, quella di Sant'Isidoro, protettore degli agricoltori, a metà maggio; a Mogoro, nello stesso mese, San Bernardino. Entrambi i paesi partecipavano alla festa di Santa Maria Is Acquis di Sardara, molto frequentata anche per la fiera che vi si svolgeva. Le bisacce misurano circa un metro per cinquanta centimetri e sono costituite da un unico telo ripiegato a formare le due grandi tasche. Anche questi manufatti

240. *Copricassa*, Mogoro, inizio sec. XX

250 x 74 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

241. *Copricassa*, Morgongiori, inizio sec. XX

270 x 68,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.



tradizionali hanno una decorazione particolarmente ricca e accurata; mentre il retro e l'interno delle tasche sono realizzati con la tecnica in uso anche per le bisacce da lavoro, con piccoli motivi geometrici in bianco e nero, sul verso si ammirano festose decorazioni di grande effetto, fitte e policrome; insieme al lino e alla lana locali, più ruvidi, compaiono le morbide lanette e i fili d'oro e d'argento.

Tessuti d'importazione, gli stessi usati per l'abbigliamento festivo femminile, come fasce in velluto o in broccato, impreziosiscono la zona centrale e l'apertura delle tasche, mentre i bordi perimetrali sono rifiniti in seta. Anche le bisacce spesso riportano iscrizioni con la datazione e il nome del proprietario.

Altri tessuti che addobbavano i cavalli ed i buoi durante le feste erano le *cannaccas*, strisce policrome a vivaci motivi floreali, spesso ornate da campanelli e nastri.

È interessante segnalare, sia per Morgongiori che per Mogoro, la produzione di una terza tipologia di bisacce e di copritavolo destinati ad un uso per così dire intermedio tra quotidiano e festivo, come occasioni di un certo riguardo. Lavorati per gran parte della superficie con la semplice tecnica a motivi geometrici usata nei capi ordinari, erano decorati con due fasce policrome piuttosto larghe, realizzate con la lavorazione tipica dei manufatti cerimoniali.

Un altro tessuto di uso festivo, diffuso ugualmente in molti altri centri dell'Isola, era la coperta bianca, *fánuga*, con ordito in lino e trama in cotone, realizzata in tre teli, dato che la larghezza del telaio non poteva consentirne l'esecuzione in uno unico. Lo schema decorativo in genere presenta un grande rettangolo centrale dove si sviluppa un disegno omogeneo, e larghe cornici perimetrali. Lavorata a grani molto minuti, anch'essa a volte riporta un'iscrizione. Le *fánugas* sono quasi sempre rifinite con frange.

Solo a Mogoro si tessevano i cosiddetti arazzi, manufatti di introduzione relativamente recente, destinati a una funzione solo decorativa, sui quali il motivo figurativo si svolge frontalmente.

Le tecniche tradizionali dei due centri erano numerose e diversificate, come si è detto, secondo i manufatti che si desiderava realizzare.

La tela lavorata nel modo più semplice, l'incrocio della trama con l'ordito, anticamente entrambi in lino, era chiamata *pann'e carri*, letteralmente "panno da carne", forse perché con questa tela si confezionava la biancheria a contatto col corpo. La tecnica *a littsus* o *a scaccu*, con semplici disegni geometrici, si usava per il tovagliato; un motivo molto antico, a piccoli rombi, frequente nei teli usati durante la panificazione, era definito *a ramu*. La tecnica *a pisantinu* caratterizzava una tela fitta e compatta con sottili righe trasversali, usata soprattutto per i sacchi del grano. In tutte queste lavorazioni, a trama lanciata, i disegni geometrici che si formavano sulle tele dipendevano dalle modalità del rimettaggio.

La lavorazione *a briabi* o *briali* si usava per bisacce, copritavolo, coperte per tutti i giorni; prevedeva lino per l'ordito e lana per la trama. I motivi ottenuti dipendono, anche in questo caso, dall'impostazione preliminare del telaio; questa tecnica a trama lanciata consentiva di eseguire solo disegni geometrici, più o meno complessi, a due colori. Risultava relativamente rapida e si eseguiva con molte varianti secondo il numero di canne di licci adoperate, da tre sino a quindici: si ottenevano così vari disegni come: *su briabi de follas(a)*, delle foglie; *su briabi de su limoni*, del limone; *de sa stella*, della stella; *a scaccu*, a scacchi, e così via.

Un'altra tecnica abbastanza semplice, usata con lino e lana, è quella *a tauleddha*, a tavoletta, sempre a trama lanciata; per passare la spola si divaricavano i fili dell'ordito con delle assicelle; permetteva di eseguire disegni semplici e monocromi come la stella o il fiore; si usava per copricassa, coperte e, in tempi più recenti, anche per i tappeti.

La tecnica più complessa, di difficile e lunga realizzazione, riservata esclusivamente ai capi festivi e alle tessitrici più esperte, era quella chiamata a Morgongiori *a laùru*, che significa forse lavoro, mentre a Mogoro viene denominata *a bágas*, a salti.

Si tratta di trame broccate tessute contemporaneamente alla tela di fondo, *a pann'e carri*. Con questa lavorazione si ottenevano fitte e vivaci decorazioni policrome su copricassa, copritavolo, bisacce cerimoniali, ornamenti per animali. Le tessitrici indicano nell'ambito della lavorazione ulteriori specificazioni tecniche: *a perra posta* quando il filo di trama ricopre due fili di ordito; *a posta* quando ne salta quattro; *a posta e mesu*, o *schīa*, quando ne copre due. Il termine *una posta* indica quattro fili di ordito.

L'uso di tale tecnica è proporzionale all'importanza di un capo: quelli festivi sono interamente tessuti *a laùrubagas*; gli "intermedi" presentano due larghe fasce realizzate con tale lavorazione, mentre nei manufatti quotidiani è assente o compare in sottili strisce.

Un'altra tecnica usata era quella a grani, *a pibionis*, tipica delle *fánugas* bianche, più raramente usata per qualche copricassa. Strisce tessute *a pibionis* compaiono anche sui grembiuli più belli. I grani dei manufatti antichi erano piccolissimi e componevano dei disegni particolarmente raffinati; in genere il fondo era tessuto *a pisantinu*.

242. Copricassa, Morgongiori, sec. XIX  
254 x 77 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti e nastri di seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

243. Copricassa, Mogoro, inizio sec. XX  
207 x 65 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti di filo dorato e nastri di seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





242



243





244. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
237 x 80 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, lanetta, cotone, seta, filo dorato, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale. Apparteneva alla collezione Pischedda, acquistata dallo Stato nel 1923.

245. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
202 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, lanetta e seta, inserti in seta e cotone, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale. Apparteneva alla collezione Pischedda, acquistata dallo Stato nel 1923.

246. *Copricassa*, area dell'Oristanese, inizio sec. XX  
245,5 x 65,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

247-248. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
197 x 78 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, lanetta, seta, filo dorato e argentato, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale. Apparteneva alla collezione Pischedda, acquistata dallo Stato nel 1923.







244



245





246



247

248







La tessitura di Morgongiori e di Mogoro è caratterizzata dalla simmetria, la ripetizione ritmica, la stilizzazione e la rappresentazione su un piano. Anche le tessitrici più esperte non inventavano nuovi disegni, ma attingevano dal patrimonio iconografico locale copiando da tessuti più antichi; sceglievano con quali colori realizzare i disegni e come abbinarli, oppure introducevano qualche piccola modifica, anche in base ad esigenze tecniche.

Dall'esame di numerosi manufatti appartenenti a collezioni pubbliche si può cercare di individuare le peculiarità stilistiche.

Anticamente la produzione tessile regionale era molto diversa e caratterizzata secondo i luoghi di produzione, quindi immediatamente riconoscibile. In tempi più recenti la diffusione di scuole di tessitura, la migliore comunicazione all'interno dell'Isola e la conseguente circolazione di manufatti, dovettero in una certa misura influenzare i canoni stilistici di ogni centro.

Per questo saggio si è esaminata in particolare la raccolta di tessuti della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, dove sono conservati, come si è già detto, numerosi pregevoli manufatti, di cui quindici, databili dai primi alla fine dell'Ottocento, provenienti da Mogoro e Morgongiori.

Molteplici motivi decorativi arricchiscono questi tessuti festivi. Sempre molto accurati, i disegni principali – antropomorfi e animali, floreali e vegetali – si alternano in modo ritmico ed equilibrato con motivi secondari più piccoli, in fitte composizioni dove ogni spazio vuoto viene riempito. I cromatismi sono vivacemente contrastanti ma armoniosi: la ruvida lana di pecora, filata a mano e quasi sempre scura, si accosta piacevolmente alle morbide e sottili lanette industriali dai colori sgargianti.

Per quanto i motivi decorativi siano in genere comuni ai due centri, si possono notare disegni apparentemente più frequenti nell'uno o nell'altro: per esempio nei copricassa di Mogoro sono molto diffuse le grandi rose realizzate in numero di tre, quattro o cinque che decorano le fasce laterali dei copricassa; i fiori sono tessuti minuziosamente con le grandi corolle sbocciate, circondate da motivi minori, sempre floreali.

Molto ricorrente a Mogoro è anche il motivo dei due unicorni affrontati dinanzi ad una fontana o a un elemento floreale. Spesso i due animali sono rappresentati su due cornucopie; il disegno si trova sui copricassa policromi, ma decora spesso anche le *fānugas* bianche. Nei manufatti di Morgongiori sembra più frequente il motivo del cavaliere, descritto nei minimi dettagli: l'abbigliamento, i capelli, il fucile; anche la figura del cavallo evidenzia la muscolatura ed il movimento delle zampe. A volte si inserisce una figura femminile, rappresentata frontalmente seduta dietro il cavaliere. Ricorrente la teoria di aquile e cervi alternati che sembrano derivanti da emblemi araldici, in cui i cervi sono rappresentati di profilo e le aquile frontalmente con le grandi ali spiegate. Frequente è *su lāndiri mannu*, il

ramo di quercia carico di ghiande minuziosamente descritte. Sono comuni in tutti e due i paesi gli angioletti visti di profilo che portano le croci, affrontati dinanzi ad un motivo centrale, che spesso è una figura femminile, rappresentata frontalmente con l'ampia gonna triangolare e le braccia sollevate che reggono fiori a volte con una piccola croce centrale, detta *sa bell'intrend'in kresia*, la bella che entra in chiesa; in altri tessuti gli angioletti inquadrano un motivo floreale.

Caratteristico anche l'uccellino, rappresentato di profilo entro rombi; i pavoni e le pavoncelle ed altri uccelli; i motivi floreali e vegetali (uno dei più diffusi è la vite, in cui i grappoli d'uva si alternano ai pampini). Molti i disegni piccoli e piccolissimi di uccellini e fiori che riempiono armonicamente gli spazi intorno ai motivi principali, e gli elementi geometrici. Tutti questi temi decorativi si dispongono solitamente nelle due fasce laterali dei copricassa, mentre nel rettangolo centrale compaiono motivi vegetali o volute che fanno pensare a una derivazione da tessuti culti; uno dei più diffusi è quello definito *a cuppas*, a coppe. Nei copricassa intermedi tra festivo e quotidiano sono frequenti, nella parte centrale, la stella alternata al rombo e il fiore ad otto petali.

Le notizie sulla tessitura ricavabili dalle fonti bibliografiche ottocentesche sono in genere scarse e frammentarie; i dati più precisi, frutto di rilevamenti sistematici, sono quelli forniti da Vittorio Angius, che documenta la tessitura inserendola tra le attività artigianali e quindi riconoscendone pienamente l'importanza economica rivestita nella società del tempo. L'autore indica la presenza a Morgongiori, per l'anno 1839, di circa 200 telai su complessive 225 famiglie ed osserva che «più spesso si opera sul lino, che nella lana», aggiungendo che la fibra si coltivava localmente.<sup>1</sup> L'autore non aggiunge informazioni più dettagliate, facendo quindi presumere che la tessitura nel villaggio oristanese fosse rivolta soprattutto alla produzione di tele in lino di coltivazione locale, di buona qualità, in parte destinate alla vendita, come avveniva in tanti altri paesi sardi situati in pianura o in collina, terreni in cui la coltivazione riusciva particolarmente bene. Sembra quindi che Morgongiori in quegli anni non avesse ancora una produzione emergente nel settore tessile, o forse ancora non così diffusa da essere segnalata. Di fatto, numerosi tessuti del paese presenti in varie collezioni risalgono con tutta probabilità ai primi del XIX secolo.

Nei primi del Novecento, invece, il paese era già famoso per la produzione tessile, considerata tra le più belle della Sardegna. In quel periodo si creò un generale e forte interesse verso il folklore da parte degli intellettuali

249. *Copricassa*, Morgongiori, sec. XIX (particolare)  
254 x 77 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti e nastri in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.









di tutta Italia, che favorì sia i primi studi e le relative pubblicazioni sulle testimonianze materiali della cultura popolare, sia la formazione di collezioni. Gli studiosi che presero in esame la tessitura sarda, lasciando le prime preziose descrizioni dei manufatti, concordano nel definire Morgongiori uno dei principali centri isolani di produzione di tessuti particolarmente pregevoli.

Giulio Ulisse Arata ne sottolinea la ricchezza cromatica e la complessità della composizione decorativa,<sup>2</sup> mentre Amerigo Imeroni descrive alcuni motivi ornamentali peculiari del paese.<sup>3</sup>

Anche Eugenio Tavolara ritiene che, insieme a quelli di Santa Giusta, i tessuti di Morgongiori siano tra gli esemplari più raffinati della tessitura isolana.<sup>4</sup>

In *Arte Sarda*, lavoro fondamentale di Giulio Ulisse Arata e Giuseppe Biasi, pubblicato nel 1935, che per la prima volta presentò uno studio sui principali settori dell'artigianato sardo, viene ribadita la bellezza dei manufatti di Morgongiori, di cui si descrivono cromatismi e moduli decorativi.<sup>5</sup> Nell'interessante documentazione fotografica del volume compaiono ben dieci copricassa del paese, di cui sette appartenenti alla collezione dell'ing. Dionigi Scano, due a quella del cav. Efsio Pi-

schetta di Oristano, ed uno alla collezione Manconi.<sup>6</sup>

Queste collezioni iniziarono a formarsi non a caso verso la fine del XIX secolo, in un clima culturale che rivalutava gli oggetti artigianali sia pure privilegiandone la valenza estetica, come si evince anche dalla definizione di "arti minori"; la consapevolezza dell'inevitabile declino del mondo agropastorale e dei suoi modi di produzione e l'amore per la propria terra spinsero diversi collezionisti a raccogliere in tutta l'Isola i manufatti artigianali più belli, tra i quali numerosissimi e significativi tessuti. Alcune di queste collezioni furono in seguito acquistate dallo Stato e oggi si trovano nei principali musei dell'Isola.

Antonio Taramelli, soprintendente alle Belle Arti particolarmente sensibile e attento verso l'artigianato, scrive nel 1923: «La Direzione del Museo ha anche iniziata una raccolta di oggetti d'arte e di industria paesana sarda, acquistando in vari paesi delle zone interne dell'isola una serie di antiche casse nuziali ... molti copricasse e tappeti, tessuti in lana, varie coperte ... oggetti tutti che vanno facendosi sempre più rari per la caccia spietata che venne fatta in questi ultimi anni da antiquari e visitatori della Sardegna».<sup>7</sup>





250

Nella collezione etnografica della Pinacoteca Nazionale di Cagliari si conservano cinque copricassa ed una bisaccia realizzati con certezza a Morgongiori.<sup>8</sup> Tre di questi manufatti, acquistati nel 1922 dal Regio Museo, appartenevano alla collezione di Giuseppe Piras Mocchi, collezionista e fondatore di una scuola di tessitura ad Isili; altri tre, comprati nel 1923, facevano parte della raccolta Serra, mentre di un altro tessuto acquistato nello stesso anno non risulta la proprietà originaria. Diversi altri manufatti della collezione di cui non risulta la provenienza, in base ad un'analisi tecnico-stilistica, sono attribuibili a Morgongiori. Capi festivi di questo centro arricchiscono anche altri musei isolani.

Per quanto riguarda Mogoro, gli autori ottocenteschi, in particolare l'Angius, non segnalano una produzione tessile specializzata: «Le donne lavorano in 300 telai il lino, e in altrettanti la lana».<sup>9</sup>

Gli studiosi dei primi decenni del Novecento stranamente non parlano di Mogoro e anche nel già citato *Arte Sarda* non compaiono immagini relative a suoi manufatti. Eppure numerosi copricassa e bisacce del centro Oristanese, presumibilmente databili fin dai primi

250. *Copricassa*, Mogoro, fine sec. XIX

240 x 76 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, lanetta, filo dorato, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Apparteneva alla collezione Serra, acquistata dallo Stato nel 1923.

251. *Copricassa*, Morgongiori, sec. XIX (particolare)

245 x 75 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro di seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

252. *Copricassa*, Mogoro, fine sec. XIX (particolare)

260 x 71 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, lanetta, filo dorato e argentato, inserti in cotone, taffetas e seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Apparteneva alla collezione Serra, acquistata dallo Stato nel 1923.













253. *Copricassa*, Morgongiori, fine sec. XVIII  
220 x 90 cm, ordito e trama in lino, trama  
supplementare in lane colorate, telaio orizzontale,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

254. *Copricassa*, Mogoro, inizio sec. XX  
221 x 68,3 cm, ordito e trama in lino,  
trama supplementare in lana, telaio orizzontale,  
Cagliari, collezione Piloni.

255. *Copricassa*, Mogoro, fine sec. XIX  
264 x 69 cm, ordito e trama in lino, trama  
supplementare in lana e lanetta, inserti in taffetas,  
seta e cotone, telaio orizzontale, Cagliari,  
Pinacoteca Nazionale.  
Apparteneva alla collezione Serra, acquistata  
dallo Stato nel 1923.

256. *Copricassa*, Morgongiori, metà sec. XIX  
216 x 72,5 cm, ordito e trama in lino, trama  
supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale,  
Cagliari, collezione Piloni.

257. *Copricassa*, Mogoro, fine sec. XIX  
195 x 55 cm, ordito e trama in lino, trama  
supplementare in lane colorate, telaio orizzontale,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





254



255





256

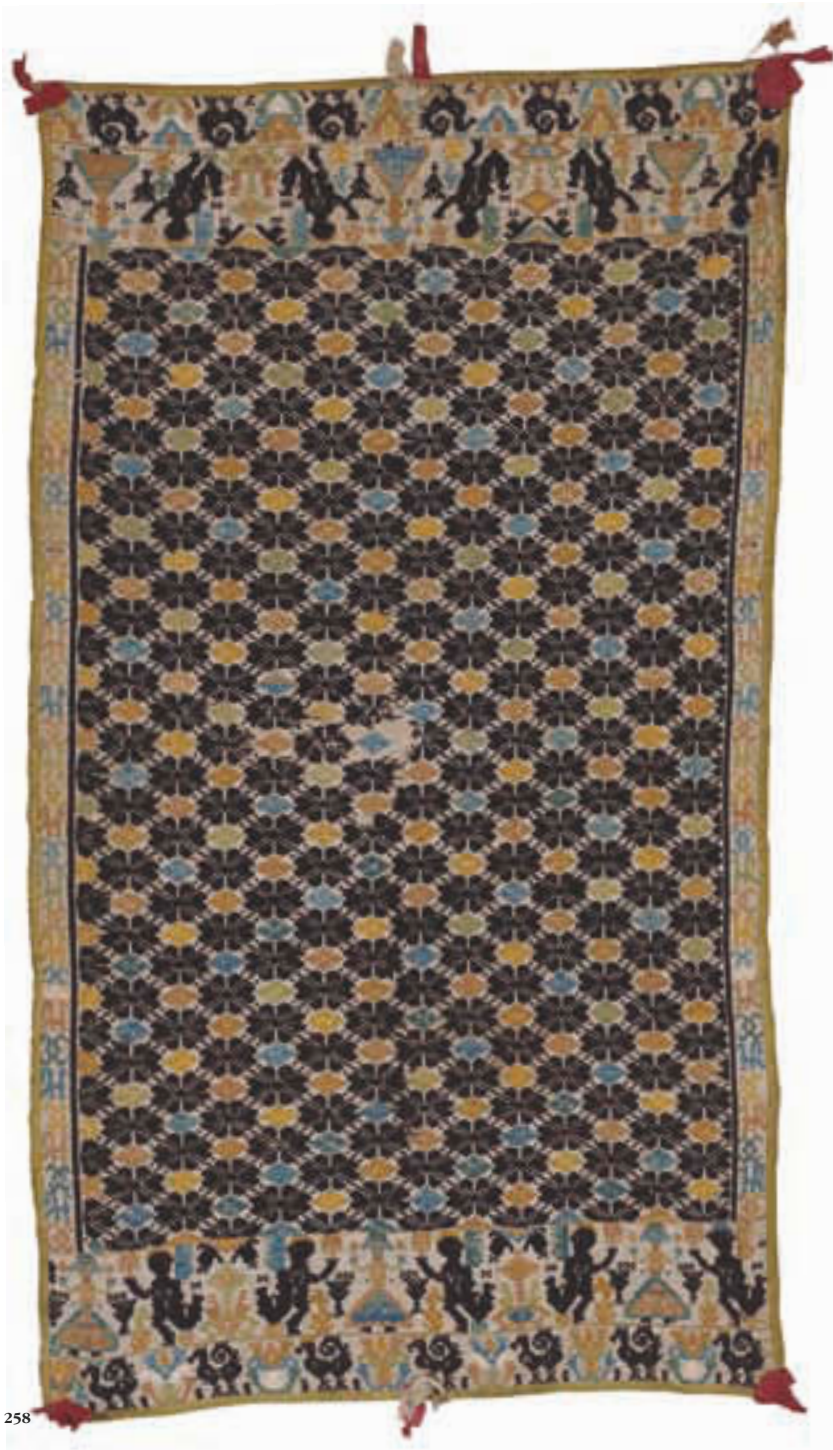


257









258

258-259. *Copricassa*, Ales, sec. XIX  
114 x 65 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti di nastri in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

260. *Coperta*, area dell'Oristanese, sec. XIX  
290 x 175 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro di seta, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

261. *Copricassa*, Morgongiori, fine sec. XIX (particolare)  
198 x 90 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lanetta, filo argentato e seta, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.  
Apparteneva alla collezione Piras Mocci, acquistata dallo Stato nel 1922.

262. *Copricassa*, Morgongiori, inizio sec. XX (particolare)  
225 x 66 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lane colorate, filo dorato, inserti in nastro di seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

dell'Ottocento, si trovano in diverse collezioni, come quella della Pinacoteca Nazionale di Cagliari: qui i manufatti sicuramente provenienti da Mogoro sono nove copricassa festivi della collezione Serra, acquistati dallo Stato nel 1923,<sup>10</sup> ma probabilmente anche altri tessuti di cui non si conosce la provenienza certa.

In altre importanti raccolte pubbliche sono conservati manufatti del paese; è interessante notare che una bisaccia festiva di Mogoro appartenente al Museo Etnografico di Nuoro sarebbe databile addirittura al 1720.<sup>11</sup> Questi antichi manufatti diventano oggi sempre più preziosi in quanto testimonianza di usi e tecniche scomparsi o in forte declino.

Alla fine degli anni Cinquanta a Mogoro fu istituito un Centro Pilota dell'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), l'ente creato nel 1957 dalla Regione Sardegna per tutelare e promuovere l'artigianato artistico isolano.

L'attività dell'ISOLA diede impulso all'artigianato tessile e contribuì alla sua diffusione e notorietà.

A Mogoro si ricorda, in particolare, uno dei primi laboratori, quello organizzato dalla tessitrice Genesia Frau, dove lavoravano una cinquantina di donne. In esso furono realizzati molti tessuti con i disegni – innovativi benché attinti dalla tradizione – di Eugenio Tavolara, in quegli anni responsabile dell'ISOLA insieme a Ubaldo Badas. Un altro importante laboratorio, che ha recentemente cessato la sua lunga attività, è stato quello della tessitrice Pina Piras, maestra dell'arte tessile locale.

Nel 1961 si svolse a Mogoro un'esposizione di tessuti locali in occasione dei festeggiamenti del patrono San Bernardino, nel mese di maggio. L'anno successivo si inaugurò ufficialmente la prima Fiera del Tappeto Mogorese. L'iniziativa, voluta da un gruppo di artigiani e dall'Amministrazione Comunale, aveva l'obiettivo di far conoscere l'artigianato tessile fortemente radicato nella tradizione, ed è continuata negli anni con crescente successo, facendo conoscere la tessitura locale a un pubblico sempre più vasto ed incrementando la produzione e la vendita di manufatti anche a livello nazionale, tanto che dal 1966 la manifestazione si svolge nel mese di agosto per consentire un maggiore afflusso di visitatori.

Nel tempo la Fiera si è estesa anche ad altri comparti artigianali tradizionali di tutta la Sardegna (legno, ceramica, pelletteria, gioielleria ecc.). Inizialmente allestita nei locali della scuola media, successivamente in quelli della scuola elementare, la manifestazione dal 1999 ha luogo in una sede appositamente progettata, il Centro Polifunzionale in piazza Martiri della Libertà, che offre una degna cornice espositiva ai manufatti artigianali.

La Fiera, organizzata dagli artigiani, dall'ISOLA e dagli enti locali, nel 2006 è giunta alla sua quarantacinquesima edizione. Ormai da molti anni rappresenta un evento particolarmente importante per dare visibilità ai diversi prodotti e per far conoscere ad un vasto pubblico gli artigiani che hanno la possibilità di prendere

























263

contatti anche con la penisola e con l'estero e ricevere ordinazioni che spesso consentono loro di lavorare per tutto l'anno.

La cooperativa *Su Trobasgiu*, attiva dal 1978, è composta da otto tessitrici, coordinate dalla presidente, la signora Wilda Scanu. Le artigiane, consapevoli di continuare un'antica arte femminile che rischia di scomparire, hanno imparato la tecnica principalmente in famiglia, ma anche nel laboratorio della nota tessitrice Genesia Frau, negli anni Sessanta e Settanta; molte hanno inoltre seguito dei corsi dell'ISOLA.

263. *Bisaccia*, Morgongiori, fine sec. XIX

138 x 51 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in broccato e seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

Il manufatto fu acquistato dallo Stato nel 1923.

Nel laboratorio de *Su Trobasgiu* si utilizzano telai orizzontali di piccole dimensioni e altri più grandi dotati di congegni per il sollevamento dei licci e per il passaggio della spola volante che, pur agevolando il lavoro, mantengono le caratteristiche degli strumenti antichi. Il tipo di lavorazione è rigorosamente tradizionale, come i materiali adoperati; in particolare si usano le tecniche a grani, *a pibionis* e *a bagas* per la realizzazione di una vasta tipologia di manufatti come arazzi, tappeti, coperte, strisce copritavolo, tende, cuscini ecc. La vendita avviene presso lo stesso laboratorio ma soprattutto su commissione. A questo proposito è molto importante la partecipazione alla Fiera del Tappeto che permette di far conoscere i lavori della cooperativa e di ottenere numerosi contatti non solo con il resto della Sardegna ma con la penisola e con l'estero.

Una gran parte dei manufatti è quindi realizzata su commissione, concordando le caratteristiche secondo le





esigenze dei clienti, e poi spedita a domicilio. Altri tessuti sono esposti e messi in vendita nello *show room* dell'ISOLA a Cagliari. Dall'inizio dell'attività, infatti, alla cooperativa *Su Trobasgiu* venne affidato il Centro Pilota dell'ISOLA con l'organizzazione di corsi di tessitura e la gestione della sala espositiva.

Attualmente la signora Maria Luisa Fatteri è l'unica tessitrice di una ditta individuale. Dopo aver imparato dalla madre a lavorare al telaio, ha collaborato per un lungo periodo con la sorella. Utilizza un piccolo telaio orizzontale tradizionale e un altro di grandi dimensioni, semimeccanico solo per il meccanismo dei licci e per il passaggio della spola, che consente di realizzare in un unico telo i manufatti più grandi come tappeti e coperte. La lavorazione è esclusivamente manuale e realizza manufatti tradizionali ed altri più adatti al gusto e agli arredi moderni: arazzi, tappeti, copriletto, tende ecc.

con i materiali più consueti anche nel passato, come lana, lino, cotone, ma anche lanette, fili dorati, seta. La vendita è diretta, ma avviene soprattutto su commissione di manufatti di cui i clienti, per lo più contattati alla Fiera del Tappeto, scelgono motivi decorativi, colori e dimensioni. Negli anni scorsi molti ordini arrivavano dalla Francia, mentre oggi c'è una vendita maggiore nella penisola, in particolare nel Nord.

Anche a Morgongiori negli anni Sessanta venne organizzato un corso di tessitura dell'ISOLA, seguito dalla nascita di alcuni laboratori. Oggi l'attività ha subito un forte declino, solo un'artigiana – la signora Antonina Atzeni, titolare di una ditta individuale che ha sede all'interno dell'ex municipio – continua ad esercitare la tessitura tradizionale.

Nella struttura, di proprietà del Comune, denominata "Mostra museo vivente dell'arte tessile" si trovano il



laboratorio della tessitrice, a pianterreno, ed un'esposizione di manufatti antichi del paese, che si articola su due piani.

Nel laboratorio, dove nei momenti di maggiore attività lavora occasionalmente qualche altra tessitrice, si trovano quattro telai tradizionali e vi sono esposti i manufatti destinati alla vendita: arazzi, cuscini, tende, asciugamani, coperte ecc. L'artigiana, dopo aver imparato l'attività da ragazza con l'insegnamento della sorella, tesse da una trentina d'anni, e da ventisette lavora per l'ISOLA che le commissiona gran parte dei lavori.

La signora gestisce anche il Museo, visitabile su prenotazione, dove sono esposti molti interessanti manufatti del paese, più o meno antichi, quasi tutti di tipo festivo, come copricassa, bisacce, alcune coperte, ornamenti per animali e tovagliato.

L'idea di un museo che raccolga ed esponga le pregevoli testimonianze dell'attività artigianale più diffusa e significativa a Morgongiori nei secoli scorsi è molto importante. Sarebbe però necessario studiare un opportuno sistema espositivo che tenga conto delle particolari caratteristiche dei tessili, ne assicuri un'ottimale conservazione e permetta una corretta fruizione da parte dei visitatori. È auspicabile che la raccolta di tessuti si arricchisca di altri manufatti, e che, con la collaborazione di esperti, il museo possa diventare un centro di documentazione sulla tessitura di Morgongiori e della zona circostante, mediante la raccolta non solo di tessuti ma anche di strumenti di lavoro, di foto d'epoca, di testimonianze materiali ed orali, offrendo un punto di riferimento culturale per tutta la comunità.

## Note

1. V. Angius 1833-56, s.v. *Morgongiori*, vol. XI, 1843, p. 403.
2. «[Nei tessuti] di Morgongiori, al contrario [di quelli di Isili] il cromatismo è molto più ricco e la decorazione, più varia e più complessa, è ottenuta con fogliami misti a numerose figure simboliche o con tralci stilizzati. Il rosso vivo, un marrone ruggine molto cupo, in maggiore quantità il nero con qualche riempitivo di turchino o di giallo sono i colori fondamentali che costituiscono la gamma di questi ultimi tappeti. In mezzo poi a così euritmici contrasti di toni, alcuni tocchi d'oro brillano come tante fiammelle su di uno sfondo cupo», G.U. Arata 1920-21, p. 790.
3. «Morgongiori ha motivo dominante l'aquila coi cervi e talune reminiscenze di castelli, torri e chiese confuse, con belle armonie di colori», A. Imeroni 1928, p. 18.
4. «Dalle regioni meridionali provengono invece le produzioni che per le colorazioni intonate e smaglianti come quelle dei tappeti orientali, per il minuto e prezioso disegno quasi da broccato, per la perfetta esecuzione e per la ricchezza dei motivi magistralmente composti, costituiscono gli esemplari più raffinati dell'arte tessile sarda. Famosi fra tutti, i tappeti di Morgongiori e Santa Giusta», E. Tavolara 1951, p. 1240.
5. «Di un'armoniosa ed elegiaca bellezza sono appunto i tappeti che provengono da Morgongiori o da Santa Giusta; e sono quanto di più suggestivo e di più significativo esista nella produzione del genere.

I tappeti di Morgongiori sono a cromatismi bassi: il rosso bruno con sfumature di turchino si frammischia col nero e con i gialli; qualche tocco d'oro e d'argento, ben distribuito tra i meandri, cosparse di un luccicante tremolio tutta la composizione decorativa. Gli sprazzi vivissimi e di gustoso effetto si alternano con tonalità scure, come se il colore passasse dalla gioia alla tristezza. Tra gli elementi decorativi che compendiano le varie figurazioni prese a prestito dalla fauna di cui sono ricchi questi tappeti, predomina il motivo a tralcio di vite, sempre disposto in senso orizzontale, il pino e il corallo stilizzati, i fiorami geometrizzanti e ricchi di frastagliature. Le varie decorazioni portano inseriti, di quando in quando, dei tondi entro cui una figura muliebre, munita di attributi e fiancheggiata da amorini, sembra che dia vita a tutto il pittoresco quadro. In molti esemplari di questa scuola, la composizione che copre tutta la parte centrale del tappeto è completata da due o più fregi entro cui sono disposti, in ritmiche teorie, cavalli e cavalieri, cervi dalle corna voluminose, aquile araldiche, uccelli e putti saltellanti», G.U. Arata, G. Biasi 1935, pp. 43-44.

6. G.U. Arata, G. Biasi 1935, tavv. LXVIII-LXXIII.

7. A. Taramelli 1923, p. 430.

8. Si tratta, in ordine di pubblicazione, dei seguenti manufatti: TE 1-Inv. 1339; TE 2-Inv. 1310; TE 3-Inv. 1086; TE 38-Inv. 1191; TE 60-Inv. 1334; TE 119-Inv. 1336, L. Degioannis 1990.

9. V. Angius 1833-56, s.v. *Mogoro*, vol. X, 1842, p. 418.

10. Si tratta, in ordine di pubblicazione, dei seguenti manufatti: TE 5-Inv. 1314; TE 6-Inv. 1335; TE 8-Inv. 1344; TE 10-Inv. 1108; TE 11-Inv. 1322; TE 12-Inv. 1227; TE 13-Inv. 1325; TE 15-Inv. 1328; TE 16-Inv. 1331, L. Degioannis 1990.

11. G. Carta Mantiglia 1987.

264. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, inizio sec. XIX (particolare)  
133 x 59 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

265. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, inizio sec. XIX  
113 x 54,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

266. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
121 x 52 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in broccato, cotone e seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.  
Il manufatto fu acquistato dallo Stato nel 1923.

267. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, inizio sec. XIX  
125 x 43 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in broccato di seta, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

















268. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
115 x 50 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare  
in lanetta e seta, inserti in seta, velluto e cotone, telaio orizzontale,  
Cagliari, Pinacoteca Nazionale.  
Il manufatto fu acquistato dallo Stato nel 1923.





268







# Il dono della tessitura: il tappeto di Nule

Cosimo Zene

«Così Nule diede il suo tappeto, e l'innalzò quasi insegna straniera per insoliti colori ... (Verde smeraldo, o giallo oro, o rosso vivo, o azzurro chiaro su fondo arancione)»  
S. Cambosu<sup>1</sup>

## *Mito, metafora e storia*

Sorprende che Cambosu, pur ignaro del mito che si racconta a Nule riguardante l'introduzione dei colori nella tessitura locale, intuisca la presenza di un passaggio, di uno stacco netto tra la sobrietà dei tessuti "antichi" a strisce in bianco e nero, e la novità dei colori sgargianti che fanno del tappeto nulese «quasi [una] insegna straniera». L'introduzione dei colori fu di tale impatto da aver portato l'immaginario popolare a creare la leggenda secondo la quale il moro Bolin, invaghito di Milena, mentre lei tesseva una coperta (*fàona*) con lana bianca e nera, le propose di sposarlo e in cambio le avrebbe rivelato il segreto di come ottenere i colori dell'arcobaleno da erbe e piante. Milena accettò e i due andarono in campagna, dove Bolin le insegnò come usare le varie erbe per tingere la lana.

Il mito sembra essere d'origine recente – senza dubbio successivo alla partenza degli spagnoli (1720) – e, confermando l'antica origine dell'uso di tinte naturali, vorrebbe forse anche opporsi all'introduzione nel mercato dei colori chimici (anilina) che, iniziata intorno al 1860, infine arrivò anche a Nule, sebbene diversi anni più tardi. La leggenda veniva raccontata, e anche rappresentata dai bambini, già durante il periodo tra le due guerre mondiali (1920-40), quando due maestri nulesi, Benedetto Senes ed Efsio Pintore, particolarmente sensibili a lingua e cultura locali, insegnavano nella scuola del paese. Il mito, oltre ad esaltare il tappeto multicolore, ormai tradizionale di Nule, cosiddetto "a fiamma" – dall'andamento romboidale del disegno, rassomigliante appunto ad una fiamma –, indica alcune possibili linee interpretative del passato della tessitura nulese e, soprattutto, dell'autocoscienza che della tessitura la comunità si era andata formando.

Nel mito, all'elemento locale, rappresentato da Milena, si aggiunge l'elemento esterno, Bolin, portatore di novità che opera una trasformazione; ma solo l'unione dei due elementi, l'operosità di Milena e la creatività quasi magica di Bolin, è capace di produrre un risultato originale. In fondo, tramite questa leggenda, la comunità racconta come il tappeto nulese sia il risultato di un gesto d'amore, un dono quindi. Il gesto stesso del dono d'amore ed il sentimento "bruciante" di passione amorosa viene così ripreso dalla forma geometrica dei colori che riproducono la fiamma. Il simbolismo del fuoco/focolare riflette tutti quei momenti importanti celebrati dalla comunità: focolare come centro della vita della famiglia e segno della presenza degli antenati (*sos mannos*), simbolo quindi di vita e di morte, di "amore che brucia" e di distruzione, nel ciclo infinito della vita che si rinnova, nella quale anche la tessitura si ritrova "impigliata" e coinvolta, come nel disegno della *pintura sighbida* e delle sue varianti.

La poesia insita nel mito trova comunque riscontro anche nella "banalità" quotidiana, giorno dopo giorno, nella ripetizione a volte monotona di quei gesti che danno vita al tessuto. Una monotonia accentuata dall'effetto sonoro del pettine (*sa pettenedda*) battuto sui fili intrecciati riecheggiante per le vie del paese: «Il villaggio non più sembrava morto», ci ricorda Cambosu, perché «il battere del telaio ... non lascia infatti morire la speranza». <sup>2</sup> Per una più profonda comprensione di questo elemento essenziale alla vita della comunità dovremmo rifarci alle "storie di vita" raccontate dalle stesse tessitrici. Un tentativo in questa direzione è stato condotto in un mio precedente saggio, <sup>3</sup> offrendo piccoli esempi di "vita vissuta", tramite la testimonianza di zia Michela Coloru, zia Pietrina Cocco e Eugenia Pinna, tre tessitrici nulesi che, con la loro determinazione ed entusiasmo, hanno contribuito a mantenere viva l'arte della tessitura. Ve ne sono tuttavia altre, molte altre, egualmente meritevoli di essere ricordate perché attraverso il loro continuo sforzo il mito, per Nule, è divenuto realtà.

La domanda che, a questo punto, sorge spontanea potrebbe essere: esiste un futuro per il "mito" del tappeto nulese? O, in altre parole, parafrasando ancora Cambosu, <sup>4</sup> si può essere ancora fedeli ai miti e ai telai

269. *Coperta*, Nule, inizio sec. XIX (particolare)  
214 x 180 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Benetutti, collezione privata.



e credere che il tessere porti fortuna, nonostante le molte crisi che hanno interessato tutto il settore dell'artigianato? Le risposte del passato, non solo remoto, sono molto eloquenti e spingono a credere che, assieme al valore puramente economico, il tappeto per Nule abbia rappresentato il riconoscimento di altri valori e qualità paralleli alla mera manifestazione del lavoro manuale, e così il tessere e la vita procedono di pari passo, formando un tutt'uno inscindibile. Come nella scelta di una madre, rimasta vedova molto giovane, che trascorre la vita al telaio per consentire ai suoi figli di studiare e trovare un lavoro alternativo a quello del pastore, non perché questo fosse fonte di vergogna – suo padre e i suoi fratelli erano anch'essi pastori –, ma proprio perché sarebbe stato difficile per una donna sola impedire ai propri figli di entrare in quei circuiti di “vendetta”, tanto vicini alla vita quotidiana dei pastori sardi, che portano solo morte e distruzione. In questo senso, tessitura e dono, come “codice del dono” opposto alla “vendetta”, fanno parte della stessa logica promotrice di vita e solidarietà piuttosto che di morte e *disamistade*. La donna nulese, amministratrice del dono (*imbiātu*)<sup>5</sup> e abile tessitrice, non solo è stata capace di contribuire a completare in senso positivo il “codice della vendetta”, ma si è anche dimostrata accorta conoscitrice del “tessuto sociale”. Una conoscenza, questa, che deriva in parte anche da uno sviluppato senso estetico e da un'inusuale volontà di intraprendenza.

Nule (1512 abitanti al gennaio 2006) è uno dei tanti paesi della Sardegna centrale ad economia agro-pastorale, dove la diversificazione del lavoro tra uomini e donne ha portato i primi ad occuparsi delle greggi e della campagna, mentre le seconde si sono specializzate nella cura della casa, della famiglia e della tessitura, quest'ultima come attività integrante l'economia familiare. Se da un lato la tessitura è esclusiva delle donne, mettendone in rilievo anche le stratificazioni sociali, visto che solo le meno abbienti si dedicavano a quest'attività, dall'altro ha acquistato nel tempo un valore “morale-simbolico” che va oltre quello meramente economico. Le qualità di una buona tessitrice, sia come madre di famiglia, sia come futura sposa, sono sempre state oggetto d'ammirazione, fino al punto di essere trasferite all'intera comunità ed usate quasi come portavoce e biglietto da visita del paese stesso. In altre parole, l'identificazione del tappeto come prodotto “nobile” ha reso nobile ed esaltato la stessa comunità, tanto che Nule ha trovato proprio in questo manufatto una sua identità peculiare. Nella lotta portata avanti negli anni '80 dalla Pro Loco e dall'Amministrazione Comunale con le autorità provinciali affinché il paese figurasse nella segnaletica stradale della zona, il motivo del riconoscimento dell'area di produzione del famoso tappeto – così che turisti e altri potenziali acquirenti potessero facilmente raggiungere il paese – fu un elemento determinante. Ma la metafora più significativa è forse offerta dal libro *Nule: aspetti*

*di vita e cultura popolare*.<sup>6</sup> Una sovraccoperta raffigurante il tipico motivo “a fiamma” fascia l'intero volume, quasi a voler dimostrare che Nule, la sua storia, la sua cultura e la sua gente sono avvolti e protetti dalla tessitura e allo stesso tempo vi si riconoscono, anche nei suoi segni più enigmatici.

### *Tessitura nel passato*

Dalla *mastruca* dei “sardi pelliti” – comunque in uso fino a circa 60 anni fa – si è passati nel tempo ad un tessuto più raffinato derivante dalla lavorazione della lana locale. Dal XVIII fino ai primi del XX secolo gli articoli principali prodotti dalle tessitrici erano le bisacce (*bértulas*), i grandi sacchi per la raccolta di cereali (*saccu 'e su laore*), soprattutto orzo e frumento, le coperte da letto (*fressada/bindighi lunas*) e il tessuto speciale – l'orbace (*furesi*) – per confezionare vestiti, in particolare l'abito tradizionale. La produzione era destinata sia ad uso familiare, sia alla vendita, ma più sovente allo scambio/baratto per alimenti, cereali, utensili ecc., principalmente con i paesi vicini, ma anche con Ozieri e Sassari. Erano proprio le tessitrici ad occuparsi di questo commercio, come loro stesse raccontano, «visitando *Sa Costera*, a piedi scalzi e l'asino carico di tessuti».

Il processo della tessitura era segnato da tappe significative e ricorrenti. Una volta conclusa la tosatura,<sup>7</sup> affidata agli uomini e sempre occasione di feste e celebrazioni familiari, le donne prendevano in mano la lana per iniziare una lunga operazione: dal lavaggio nei corsi d'acqua e nelle fontane del paese, alla cardatura (*arminadura*) e pettinatura per ricavarne la parte migliore (*sa 'ena 'e sa lana*) da usare per ottenere l'orbace, mentre la parte più scarsa (*s'offeddu*) era riservata per fare sacchi e bisacce. Donne specializzate filavano poi la lana a mano (*filadoras/filonzanas*),<sup>8</sup> il filato veniva raccolto prima in batuffoli e poi in matasse che, successivamente, venivano tese in strada per la preparazione dell'ordito destinato al telaio.

Una volta sul telaio, l'ordito veniva disposto alla tessitura, mentre si procedeva a inserire la trama intrecciando i fili a mano in un certo ordine così da produrre un disegno particolare, solitamente in bianco e nero. I fili intrecciati erano quindi spinti giù con un bastoncino di legno (*sazu*), prima di essere battuti energicamente con il pettine (*pettenedda*), anch'esso di legno.

Nonostante una presenza considerevole di telai orizzontali, impiegati soprattutto in passato per tessere lino

270. *Coperta*, Nule, sec. XVIII (particolare)

155 x 77 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Sassari, collezione privata.

Fino ai primi decenni del Novecento la maggior parte dei manufatti veniva tessuta utilizzando lana non tinta, dunque nell'alternanza del bianco e del nero; le tessiture colorate erano infatti appannaggio quasi esclusivo delle famiglie più abbienti. In questo frammento le strisce orizzontali sono attraversate dal motivo della sanguisuga (*sa ambisiue*).





270





271



e cotone, il telaio più comunemente usato a Nule è quello verticale, in legno, preparato appositamente da falegnami locali e da loro montato nelle case, raramente sistemato in una stanza appositamente destinata alla tessitura.<sup>9</sup> La preparazione del telaio richiedeva una cooperazione non indifferente fra le tessitrici per realizzare l'ordito, arrotolarlo e tenderlo correttamente. Si stabiliva anche una collaborazione molto stretta tra filatrice e tessitrice che spesso durava tutta una vita.

Come ricordato, fino al 1920-30, per la maggior parte dei manufatti – bisacce, sacchi e coperte – le tessitrici usavano la lana naturale, nei due colori bianco e nero, a strisce alterne. Le coperte<sup>10</sup> colorate, molto ambite anche come parte della dote, erano rare, e solo i più ricchi – davvero pochi a Nule<sup>11</sup> – potevano permettersene. Generalmente le famiglie abbienti fornivano la lana e sia filatrici che tessitrici venivano ricompensate in natura o pagate “*a tres soddos sa die*” (“tre soldi al giorno”, cioè molto poco), come dice una nota filastrocca.<sup>12</sup> L'arte della tintura, con coloranti chimici o naturali, era prerogativa di vecchie tessitrici esperte, che conservavano gelosamente i loro segreti,<sup>13</sup> parte, questi, di un bagaglio notevole di conoscenze accumulate e di saperi, la cui estensione era anche nella capacità di utilizzare le erbe per curare persone e animali; il ricordo della prima presenza del medico-farmacista a Nule si calcola infatti a memoria d'uomo.

L'apprendistato della tessitura avveniva all'interno della famiglia, anche estesa, ma spesso una tessitrice particolarmente abile era ricercata come insegnante.<sup>14</sup> L'apprendista, normalmente all'età di 8-11 anni, rimaneva con la maestra per almeno un anno intero, sia per imparare che per ripagare con il suo lavoro il favore dell'insegnamento ricevuto. Una trasmissione lenta e parsimoniosa dell'esperienza, quindi. Inizialmente all'allieva veniva chiesto di osservare i processi e di memorizzare movimenti, numeri, disegni da eseguire ecc., dopodiché veniva introdotta al telaio gradualmente, per periodi brevi, finché non mostrava d'aver acquisito una certa sincronia di lavoro con le tessitrici più esperte. Quando il periodo di apprendistato era terminato, la ragazza poteva ritornare a tessere in famiglia, o restare a lavorare con la maestra, ricevendo, in questa seconda ipotesi, una ricompensa pattuita secondo la quantità del lavoro, calcolato in metri quadri, e la qualità della tessitura. Molto del tempo veniva dedicato anche alla preparazione del telaio e alla tintura della lana.

La scuola di tessitura diventava anche una scuola di vita, nel senso che le maestre tessitrici si consideravano ed erano considerate educatrici e formatrici in molti altri aspetti della vita individuale, sociale e religiosa. La scuo-

la diventava anche un punto d'incontro dove nascevano legami di socialità e amicizia. La fatica del lavoro poteva essere allietata da un'atmosfera serena, secondo il temperamento e la situazione personale della maestra.<sup>15</sup> In questo ambiente le ragazze potevano scambiare idee, comunicare, cantare e fare pettegolezzi sul paese, finché le più anziane non intervenivano ad imporre il silenzio, per concludere un'operazione delicata o semplicemente per la sopraggiunta ora del Rosario.

La tessitura era quindi parte della vita e non solo un'attività remunerativa. Si imparava un modo di “essere” oltre che di “fare”. Lo si evince anche dalla quantità di regole e gesti simbolici che infine avrebbero garantito la buona riuscita del lavoro: ad esempio nessuno doveva attraversare i fili dell'ordito tesi nella strada, perché questa era considerata “una azione del diavolo”. Le donne che passavano casualmente mentre si preparava l'ordito dovevano offrire il proprio aiuto come gesto di buon auspicio e per impedire il malocchio, anche involontario (*pro s'ispinzu*), che avrebbe compromesso il buon esito dell'operazione. Infatti, se qualcosa andava male nella lavorazione si trovava sempre una spiegazione plausibile chiamando in causa l'omissione di qualche atto o gesto. Il capo di ogni gomitolino di lana, nella parte interna, conteneva sempre una caramella o qualche soldo – soprattutto nella lana usata per la dote – come segno di buon augurio, e quando si trovavano erano messi in comune, dividendoli fra tutti. La conclusione di ogni tessitura era poi un momento solenne, sottolineato dalla recitazione del *De Profundis*, con cui si offriva il lavoro per la pace delle anime dei defunti. «Quando si arrivava a tessere la parte finale delle frange del tappeto (*su sebereddu*), così come facevamo all'inizio nel preparare l'ordito, tutte noi dovevamo essere presenti. Questa era una legge non scritta, perché, mentre si finiva si recitava il *De Profundis*, perché le anime dei morti stavano aspettando che offrissimo il nostro lavoro; dovevamo osservare questo, perché era la nostra offerta per le anime dei morti, e aggiungevamo: *Gai 'nd'essada donz'anima dae pena e donzi prisioneri dae cadena* (Così venga liberata ogni anima che è in pena [purgatorio] e ogni prigioniero dalle catene)». Questa invocazione finale sottolinea l'esigenza dei vivi – che diventa quasi un'ossessione – di dialogare con i defunti e di essere da questi protetti: la seconda parte menziona anche il “prigioniero dalle catene”, in riferimento al carcere, esperienza indirettamente sofferta da molte madri e spose in questa parte di Sardegna.

Era usanza che, oltre alla paga pattuita, la tessitrice ricevesse, alla consegna del lavoro, un dono chiamato *mendu*.<sup>16</sup> «Ci davano *su mendu* anche a Nule, e l'idea è che uno dà qualcosa di extra a chi tesse, altrimenti ti porta via la forza dalle braccia (*ti che leada sa forza dae sos brazzos*). Dalle famiglie di pastori ricevevamo questo dono in natura: formaggio, salsiccia, latte ... e quando non ce lo davano ritornavamo a casa con le braccia abbassate ... Ma il più delle volte, se non ci davano *su*

271. *Coperta*, Nule, inizio sec. XIX  
196 x 165 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



*menu*, chiedevamo almeno un bicchiere d'acqua, *ca s'abba e su fogu no si negana a niune* (perché l'acqua e il fuoco non si negano a nessuno).<sup>17</sup>

Al di là di miti, leggende e rappresentazioni simboliche, ci sono i ricordi personali delle tessitrici ed altri racconti della tradizione orale che arricchiscono la memoria collettiva attorno al tappeto, restituendo come risultato ciò che si può ben definire una "filosofia" della tessitura. In una tradizione orale, dove mancano i documenti scritti, la "storia" è narrata da altri segni, come ad esempio da migliaia di fili intrecciati. Ogni tessuto racconta una storia – una storia di persone che, mentre tessono, intessono la loro stessa vita. Chiaramente, più esso è vecchio ed interessante, più intricata e complicata è tale storia, come nel noto caso, a Nule, di una coperta dai colori bellissimi, ma stranamente priva dell'abituale simmetria, e depositaria di un affascinante racconto. Due sorelle (le sorelle Senes) tessero assieme tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900, nonostante avessero litigato tra loro decisero di continuare comunque il lavoro sedute allo stesso telaio: «Giovanna, tu vai avanti per conto tuo, che io sviluppo la mia idea». Il risultato fu sorprendente, e ancora oggi, a più di 100 anni di distanza, questa coperta è un simbolo a doppia valenza per le tessitrici di Nule.<sup>18</sup> In essa si ritrovano ispirazione e fantasia, ma anche un certo atteggiamento di "arretratezza" paesana, in cui l'originale e il "primitivo" convivono: «In quegli anni eravamo quasi tutti analfabeti e si lavorava senza avere un progetto in testa. Inoltre, se iniziavano un tappeto, non si ricordavano a che punto erano arrivate; e così, in un modo o nell'altro finivano il lavoro, ma i risultati spesso erano incredibili». <sup>19</sup>

Questo tessuto, e la storia che nasconde, potrebbe rappresentare una metafora della mentalità nulese rispetto all'iniziativa individuale e alla collaborazione collettiva: come vedremo, nonostante l'aiuto vicendevole delle tessitrici, la difficoltà nel formare cooperative solide spesso impedisce all'artigianato locale quell'espansione che gli consentirebbe di divenire un'attività ben più proficua. Questa metafora è confermata anche dai numerosi "mezzi-tappeti", gelosamente nascosti nelle cassapanche, rappresentanti una "porzione" di eredità. Seguendo una certa usanza secondo la quale gli eredi, sia maschi che femmine, devono ricevere tutto in parti uguali, e sottolineando il fatto che "lo spirito degli antenati", gelosi custodi *de su connotu*, è trasmesso attraverso la memoria/tradizione così come attraverso i beni materiali, il tessuto ereditato può anch'esso essere letteralmente "diviso". Il possesso dei "mezzi-tappeti" diventa quasi un simbolo di appartenenza (*s'erèntzia*), e un'estensione del nome di famiglia (*sambenadu*). Ad un altro livello ancora, questi tessuti divisi, segno della frammentazione materiale dell'eredità, evocano la divisione e suddivisione delle terre di Nule in tutta la loro estensione, dove la parcellizzazione esagerata rischia di trasformare i campi in piccoli orticelli. La differenza tra

i tessuti e la terra – i primi destinati alla vendita, nella misura in cui la seconda dovrebbe sempre crescere – non è più tale nel caso di tessiture ereditate, che giammai potrebbero essere vendute, diventando così possessioni ed eredità inalienabili.<sup>20</sup>

Solitamente c'è la tendenza a mantenere segrete le storie di divisioni e tensioni all'interno delle famiglie del paese e, sebbene molti ne siano a conoscenza, non se ne fa mai aperta menzione, forse per paura di rimanere intrappolati in una rete che non risparmia nessuno. Dietro il puzzle geometrico di ogni tessuto – la sequenza di "fiamme" enigmatiche – rimane almeno la "firma dell'autrice", data da un modo particolare di tessere, o di battere il pettine. Questi "segni" sono inconfondibili per gli intenditori: «Sono come una pittura o un pezzo musicale; non ci si sbaglia a riconoscerne l'autore». Forse anche per questo motivo i "critici" della tessitura non sono ben visti dalle artigiane. Soprattutto le migliori tra di esse non riconoscono giudizi al di fuori della loro stessa autorità. Molto probabilmente sono quelle stesse che in passato hanno stabilito regole universali per altri, dando origine all'attuale tappeto "a fiamma". Così, mentre in alcuni casi il motivo della lingua di fuoco è ripetuto in continuità (*pintura sigbida*), in altri è interrotto da variazioni: *sos cālighes* (i calici), *sas rosittas antigas* (le rose antiche), *sos pòddighes trottos* (le dita storte), *sas ambisúes* (le sanguisughe), *sos petteneddos* (i piccoli pettini) e *su fruninzu* (florilegio), quest'ultimo una striscia orizzontale che contiene tutti i colori usati nella tessitura, come una specie di antologia o compendio.

272. *Coperta*, Nule, fine sec. XVIII

272 x 210 cm, ordito in lana e trama in lana e cotone, telaio verticale, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna", collezione Clemente.

Le parti azzurre della decorazione sono realizzate in filato di cotone, data la difficoltà ad ottenere questa tonalità tingendo la lana con essenze naturali. L'utilizzo del differente filato (di difficile reperimento sino a tempi recenti) restituisce una preziosa indicazione sull'importanza, anche a livello simbolico, di inserire l'azzurro tra i colori della decorazione.

273. *Coperta*, Nule, inizio sec. XIX

226 x 175 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Benetutti, collezione privata.

Il tessuto multicolore con la cosiddetta decorazione "a fiamma", dall'andamento romboidale del disegno continuo (*pintura sigbida*), è un tratto distintivo proprio della tradizione tessile nulese. Il simbolismo più recente (derivato dall'arcaico "segno" del triangolo) del fuoco/focolare riflette tutti i momenti importanti celebrati dalla comunità: focolare come centro della vita della famiglia e segno della presenza degli antenati; simbolo quindi di vita e di morte, di "amore che brucia" e di distruzione nel ciclo infinito della vita che si rinnova, nel quale anche la tessitura si ritrova "impigliata" e coinvolta.

274. *Coperta*, Nule, inizio sec. XIX

200 x 166 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Benetutti, collezione privata.





272













275



276



### *Tessitura dal 1950 in poi*

Nonostante la presenza di filati di lana prodotti industrialmente, in particolare dopo la seconda guerra mondiale, la natura parsimoniosa dei nulesi li spinse ad usare la lana locale, e ad indirizzare i saperi acquisiti in passato verso un mercato che ormai stava cambiando. Probabilmente la disponibilità di un prodotto locale, la specializzazione del lavoro di filatrici e tessitrici, un certo cambiamento nei gusti, ma anche una più prospera economia aiutarono il compimento del passaggio dalla coperta a strisce bianche e nere al tappeto multicolore, ormai diventato un elemento presente in numerose case. Nei primi anni '50 cominciano a svilupparsi molte organizzazioni regionali per la promozione dell'artigianato. Vennero così organizzati dall'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie) corsi di tessitura (in cui figuravano anche lezioni di cultura generale, matematica, storia della tessitura ecc.), sia per tessitrici esperte che per apprendiste.<sup>21</sup> Molte giovani entrarono a far parte di questo progetto, e la creatività delle migliori tessitrici venne spronata a sviluppare nuove tecniche. Ancora una volta, come nel mito di Milena e Bolin, l'elemento locale (Chiriga Dettori), in collaborazione con esperti tessili (Eugenio Tavolara, Ubaldo Badas e altri dopo di loro), produsse una serie di ottimi risultati, cosicché, pur non dimenticando la lezione del passato, vennero creati nuovi disegni in cui l'elemento tradizionale si inseriva con rinnovata originalità. Chirighedda Dettori, tessitrice da una vita, raggiunse una posizione di indiscussa autorità nella sua professione, e per questo gli specialisti del settore si appoggiarono ai suoi saperi e al suo entusiasmo per organizzare i corsi di tessitura.<sup>22</sup> La collaborazione con Tavolara fu provvidenziale per l'espansione dell'attività e la commercializzazione dei manufatti. Zia Chiriga Dettori si circondò delle migliori collaboratrici e invitò molte giovani nella sua casa, ormai diventata un vero laboratorio di tessitura. Tavolara, conscio della loro abilità ed esperienza, nonché del loro spiccato gusto estetico, ne guidò la formazione, ottenendo risultati inaspettati. Una parte del "tirocinio" consisteva nel rintracciare i lavori del passato: i tessuti migliori – sia quelli conservati nelle case private, sia quelli donati alle chiese del paese – furono raccolti e studiati col proposito di ricrearli. A volte l'intento sembrava quasi impossibile: Tavolara insisteva affinché venissero riprodotte le striature della lana, un effetto ottenuto solo dall'uso e dal passare degli anni. Nonostante ciò, egli si mostrava soddisfatto dalla creatività delle tessitrici, le quali recuperarono la tintura tradizionale, come pure l'uso della lana naturale per il bianco e il nero.

Fu proprio durante questo periodo di innovazione che la tessitura di Nule venne cambiata per sempre: il vecchio *puntu a traiccu* (o *puntu 'e s'intaccu*) – che restituiva un diritto e rovescio – fu sostituito dalla "tessitura a stuoia", con le due parti diritte. La nuova tecnica ha semplificato il lavoro in maniera tale che oggi più

nessuno segue lo stile precedente, ma questo, come si vedrà, ha reso il lavoro più facile anche agli imitatori. Tuttavia il revival e la restaurazione di saperi e tecniche tradizionali, sostenute da una rinnovata creatività,<sup>23</sup> diedero un risultato molto positivo, anche in termini economici: le tessitrici ricevevano una regolare paga giornaliera e molte sperarono di poterne ricavare una professione permanente, così da trasformare una attività part-time – condotta per aiutare in qualche modo la propria famiglia – in un vero e proprio lavoro e possibilmente anche in una impresa personale.<sup>24</sup>

In seguito al successo ottenuto da questi corsi, la Regione Sarda scelse Nule, alla fine degli anni '50, come sede di un centro pilota. Nel 1960 fu costruita la "Casa del Tappeto", ma solo nel 1965 un gruppo di 24 tessitrici vi lavorava a tempo pieno. La tessitura conobbe in quegli anni un periodo di grande successo, e il tappeto di Nule superò le frontiere dell'Isola come pure quelle nazionali. I vari premi e trofei vinti a fiere ed esposizioni fecero crescere l'entusiasmo. Ma nel 1969<sup>25</sup> le tessitrici erano già scese a 19 e queste, con il sostegno dell'ISOLA,<sup>26</sup> formarono una cooperativa. Tuttavia la collaborazione con l'ISOLA divenne problematica, sia perché l'Ente dipendeva dalla precaria Amministrazione Regionale, sia perché aveva imposto l'uso di lana filata e tinta industrialmente, con il risultato di sfavorire sensibilmente il lavoro delle filatrici locali. Inoltre molte tessitrici non si erano mai fidate di "elementi esterni" che controllavano la tessitura, anche se questi avevano portato un certo grado di progresso.

Si crearono così due gruppi: le tessitrici a tempo pieno della "Casa del Tappeto" e un gruppo maggiore di donne che tessevano occasionalmente nelle proprie case. L'ISOLA non era a favore del part-time, per cui spesso le lavoranti, una volta sposate, lasciavano la "Casa del Tappeto" per mettersi in proprio. Inoltre si crearono tensioni perché coloro che avevano lavorato nella "Casa del Tappeto" conoscevano i nuovi disegni

275-276. *Bisaccia*, Nule, inizio sec. XIX (fronte e retro)  
151 x 57 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Benetutti, collezione privata.

Si tratta di una bisaccia (*bértula*) riccamente decorata, utilizzata nelle occasioni festive. Questo tipo di manufatto spesso veniva regalato all'uomo dalla sua promessa sposa come dono di nozze. Il retro rivela come le parti non in vista fossero invece prive del ricco decoro frontale.

277-283. *Coperte*, Nule, inizio sec. XIX (particolari)  
i totali misurano rispettivamente cm: 200 x 166; 215 x 172; 210 x 153;  
215 x 172; 150 x 74,5; 226 x 175; 210 x 175, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Benetutti, collezione privata.

Mentre in alcuni casi il motivo della fiamma è ripetuto in continuità dall'inizio alla fine della coperta (*pintura sigbida*), in altri è interrotto da variazioni: i calici (*sos cālighes*), le rose antiche (*sas rosittas antigas*), le dita storte (*sos pòddighes trottos*), le sanguisughe (*sas ambisúes*), i piccoli pettini (*sos petteneddos*) e il florilegio (*su fruninzu*), quest'ultimo è una striscia orizzontale che contiene tutti i colori usati nella tessitura, come una specie di antologia o compendio.





277



278



279















e li producevano vendendoli a più basso costo. Di contro, accadeva anche che, quando la “Casa del Tappeto” aveva un eccesso di ordini, la collaborazione delle tessitrici part-time fosse richiesta.

La dirigenza di ISOLA non seppe prendere le giuste decisioni, non accettando di coordinare un gruppo trainante di tessitrici a tempo pieno e un altro che, pur lavorando a casa, avrebbe collaborato con la stessa cooperativa. La divisione creata si alimentò invece la mentalità di paese che a fatica accetta la presenza di estranei. L'ISOLA rimase infatti... “isolata”.

Nel 1982, l'ISOLA affidò il centro pilota in comodato alla cooperativa “Madonna del Rimedio” che dovette così farsi carico anche dell'amministrazione finanziaria e di tutti i problemi ad essa connessi. Se è vero che le tessitrici non avevano difficoltà a lavorare per lunghe ore al telaio, l'incarico amministrativo si dimostrò un peso eccessivo, particolarmente quando a questo si aggiunse anche la necessità di occuparsi della commercializzazione dei manufatti. In pratica, fu richiesto loro un decisivo salto di qualità a livello di impresa, ma senza che nessuno le avesse a questo preparate.

Molti fattori contribuirono negli anni '90 a creare una vera crisi nel mercato del tappeto, avente come risultato l'accumulo di molta merce invenduta e la cristallizzazione di una situazione produttiva senza apparente sbocco, sia nella “Casa del Tappeto”, sia nelle case private. Inoltre, facendo affidamento sulle glorie passate, l'ISOLA non aveva promosso efficacemente il tappeto di Nule, chiedendo alle socie di occuparsi direttamente della commercializzazione dei loro prodotti; ne è conseguita, dal 1980, la diminuzione graduale delle tessitrici della “Casa del Tappeto”, toccando nel 1996 il numero minimo necessario al funzionamento della cooperativa, fino a raggiungere il numero attuale di 3-4 persone.<sup>27</sup>

Altri fattori ancora hanno fatto “fluttuare” le sorti del tappeto nulese, non ultime le molte imitazioni che di esso sono state realizzate in Europa e altrove. Questa concorrenza spietata ha fatto sì che anche i manufatti prodotti a Nule venissero venduti a basso prezzo, la qualità diventasse più scadente e le tessitrici si sottraessero vicendevolmente i clienti. Bisogna comunque aggiungere che le più valenti, apprezzate per l'alta qualità del lavoro, non hanno mai conosciuto vera e propria crisi.

Una delle soluzioni prospettate per opporsi al dilagare delle imitazioni fu l'introduzione del marchio del tappeto di Nule. Ripetutamente l'ISOLA, la Confartigianato e la Camera del Commercio tentarono di imporre il marchio DOC sul tappeto di Nule, ma fu difficile arrivare a un accordo. Nel 1993-94 l'Amministrazione Comunale decise di intervenire annunciando il rilascio dei “talloncini del marchio” solo alle tessitrici registrate come “artigiane”. Questa scelta non fu ben vista dalle lavoratrici part-time; se ne lamentarono, affermando ironicamente che così “avevano bisogno del commercialista”







284. *Tappeto*, Nule, inizio sec. XIX, 146 x 75 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Benetutti, collezione privata.

284



285. *Tappeto*, Nule, inizio sec. XIX, 145 x 73 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Benetutti, collezione privata.  
Le ridotte dimensioni (in misura di "scendiletto") di queste tessiture derivano dalla consuetudine di dividere in parti uguali, come il resto dei beni, le grandi coperte ereditate. Il possesso dei "mezzitappeti" diventa quasi un simbolo di appartenenza (*s'erèntzia*) e un'estensione del nome di famiglia (*sambenadu*).

285



ogni volta che vendevano un tappeto. L'alternativa, infatti, divenne quella di commercializzare e vendere attraverso persone specializzate in questo settore. Una ex tessitrice, Pina Crasta,<sup>28</sup> si è mossa in questa direzione ottenendo risultati più che soddisfacenti.

Vi è un forte scoraggiamento tra le poche artigiane rimaste alla “Casa del Tappeto”, che hanno sperimentato la mancanza di appoggio e di aiuto da parte dell'ISOLA nella commercializzazione e rinnovamento dei loro manufatti, anche tramite lo sviluppo di un nuovo design. Secondo la loro opinione, il cambio continuo di amministrazioni politiche, e la conseguente instabilità del direttivo dell'ISOLA, non hanno favorito una continuità operativa. A pagarne le conseguenze sarebbero state appunto loro, le tessitrici, che si sono viste abbandonate a se stesse, soprattutto dal punto di vista tecnico, per la mancanza di nuove proposte più adatte a un gusto contemporaneo. Fortunatamente la collaborazione già in atto tra le tessitrici e l'artigiana-designer nulese Eugenia Pinna è risultata essere una alternativa molto salutare e andrebbe maggiormente incoraggiata. La “fine dell'ISOLA” – se così si può dire – non dovrebbe dunque segnare anche la fine della tessitura nulese.

In tutto questo periodo, l'assenza degli uomini come figure attive in questa impresa è rimasta una costante, per quanto il lavoro delle donne sia da essi rispettato e apprezzato. Si può dire che, proprio come in passato, una volta tosate le pecore, la lana e la tessitura diventano compito esclusivamente femminile. Questa posizione delle donne nella comunità diventa una sfida alla dicotomia di Lévi-Strauss, che nel binomio natura/cultura vede la donna relegata alla “natura”, mentre l'elemento maschile sarebbe il “gerente della cultura”. Se si tiene conto di come le tessiture vadano al di là del mero simbolo per diventare un elemento importante della identità comunitaria – come efficacemente esemplificato dalla già citata “metafora” del libro su Nule –, allora dobbiamo riconoscere che il contributo femminile alla cultura nulese è stato oltremodo sostanziale. Ma rimane aperta la problematica su come vivificare questo patrimonio perché diventi un dono anche per le prossime generazioni.

Quale soluzione si potrebbe quindi prospettare per il futuro e quale dovrebbe essere la via d'uscita da questa crisi, visto che la tessitura non sembra rappresentare ancora un'alternativa reale alla disoccupazione di queste zone interne della Sardegna? O forse anche per il tappeto di Nule è arrivato il momento di essere considerato un “pezzo da museo”, uno dei tanti da inserire nel Museo dell'Artigianato della Comunità Montana n. 6, inaugurato proprio a Nule nel 2005? Se negli anni '50 la



286



287

286-288. Nule, anni Cinquanta, Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.

La tessitrice più anziana che compare nella fig. 286 è Chiriga Dettori, mentre insegna alle giovani partecipanti dei corsi ENAPI degli anni Cinquanta.







rinascita del tappeto avvenne grazie alla presenza di elementi esterni, come Tavolara ed altri, ora sembra arrivato il momento di favorire le spinte interne alla comunità, che si deve rendere capace di fare un salto qualitativo in termini di progettazione, design, lavorazione e marketing del prodotto.

Al di là di tutto questo, e imparando dall'esperienza storica, è bene notare come nella maggior parte dei casi, la tessitura sia sempre stata un'attività part-time, nata dalla natura sobria della gente, dal bisogno di sfruttare al meglio le scarse risorse, e portata avanti come ausilio all'economia domestica. Centrale rimane quindi l'impegno per la famiglia. L'assenza degli uomini, soprattutto in passato, per periodi prolungati, faceva sì che la donna si occupasse non solo della famiglia ma anche dell'economia della casa, della sua buona armonia, dell'educazione dei figli e dei rapporti coi vicini e col mondo esterno. La tessitura era parte di tutto questo, e non un mondo a sé. In una *Indagine sulla situazione sociale*, condotta a Nule nel 1995, si legge: «La donna Nulese instancabilmente si prende cura della casa, della famiglia, sostiene il lavoro del marito, ed è incaricata della produzione e vendita dei tappeti ... A noi sembra che questa "superdonna" in tutte le sue attività sia impegnata al massimo delle sue capacità». <sup>29</sup> Secondo la relazione ciò impedisce alle donne di raggiungere un «livello più alto di professionalità», negando loro quindi la possibilità di evolversi fino a diventare vere e proprie imprenditrici. Se i ricercatori avessero chiesto il parere delle tessitrici, alcune avrebbero affermato *«Intro a su telarzu a mi pasare (Mi metto a tessere per riposarmi)»*, e avrebbero così scoperto anche lo scopo "terapeutico" della tessitura. Dobbiamo ricordare ancora una volta che la finalità ultima della tessitura è indirizzata verso qualcosa che va al di là del "puro business"; per quanto le donne siano orgogliose del proprio lavoro e vogliono, per questo, essere adeguatamente remunerate, il benessere familiare rimane sempre il fine più importante di ogni attività. Quando i tessuti non erano scambiati per cibo/alimentari/cereali o ceduti per comprare medicine e utensili da lavoro per la campagna, li si vendeva per rimodernare la casa o comprare nuovi mobili. Ma anche questi beni risultano secondari rispetto alla scelta di molte madri che hanno fatto investimento dei loro saperi per consentire ai figli e alle figlie di studiare, finanche a livello universitario. Un economista potrebbe leggere questo fatto come mero investimento finanziario; per chi scrive, oltre alla componente economica non irrilevante, è importante notare come "il sapere locale" di queste madri tessitrici sia stato capace di mettersi in dialogo, anche se indiretto, con altri "saperi". Chiaramente non è facile quantificare questi dati in termini di risultati visibili. Comunque non è un fatto indifferente che l'arte, il sapere di nonne e madri pressoché "analfabete" – secondo la cultura dominante – abbia prodotto i molti laureati di oggi. Se i proverbi

trovano una radice in coloro che li creano, il mito che ha dato origine al tappeto "a fiamma" di Nule rappresenta, nonostante l'enigma geometrico del fuoco, un simbolo emblematico di continuità e innovazione, anche della famiglia nulese. Questo valore andrebbe percepito nella sua totalità, se si vuole che il tappeto continui a vivere come parte del tessuto comunitario e non solo come "pezzo da museo". Ed è proprio di questo che si lamentano alcune tessitrici: del fatto che la loro *artesanía* non è valorizzata né in termini artistici né in termini monetari. Mentre in arte è l'artista che ottiene fama, nell'artigianato è il manufatto che acquista valore, lasciando l'artigiano nell'anonimato: «Alcuni dicono che nel nostro tappeto tradizionale di Nule noi usiamo i "colori di Missoni", solo perché Missoni<sup>30</sup> è riconosciuto nell'alta moda ... ma in realtà i Missoni stanno copiando ed usando i nostri colori e il disegno "a fiamma" nelle loro creazioni, e non il contrario ... Noi dovremmo firmare i nostri lavori, come fanno i pittori, così potremo vendere i tappeti come opere d'arte ed esenti da VAT ... Ma se firmo i miei tappeti e non pago tasse, mi prendono prima per evasione fiscale... Non conviene più tessere oggi; lo facciamo perché ci piace e amiamo il nostro lavoro e qualcosa ci tiriamo fuori (*carchi cosa bi èssidi*). Ma le nuove generazioni non condividono questa nostra passione. Quando raccontiamo loro i nostri travagli e i tempi duri che abbiamo passato, ci dicono: "Ma chi ve l'ha fatto fare?", "Il tempo, ce l'ha fatto fare", rispondiamo noi ... E questi tempi stanno tornando di nuovo, quando avranno di nuovo bisogno di ritornare a tessere senza vergognarsi. Vergogna sarebbe non lavorare e lasciar morire la nostra arte, i nostri saperi ... Le ragazze di oggi hanno il vantaggio di avere una buona educazione e questo dovrebbe aiutarci a migliorare le nostre capacità e diventare tessitrici più esperte ancora. È un peccato che esse non tengano in considerazione la tessitura come una carriera, una delle tante. Comunque, non è solo la tessitura che è stata colpita, e ci sarà un ritorno. Se siamo uniti, c'è speranza di ridare il giusto valore al tappeto e a noi stessi».

### **Conclusioni**

Durante i primi anni '80, l'Associazione Pro Loco si era impegnata a promuovere la tessitura attraverso una Mostra del Tappeto di Nule che veniva effettuata, per un periodo di due settimane, in coincidenza con la festa patronale della Natività di Maria, l'otto di settembre. L'afflusso di visitatori era notevole, ed il fatto di riuscire ad attrarli fino al paese diventava motivo di orgoglio, oltre che rappresentare un beneficio economico. Alla sua quarta edizione, nel 1987, un totale di 177 tessitrici del telaio verticale e 5 del telaio orizzontale esibivano i loro tappeti.

Fu un periodo florido per la tessitura, ma già annunciava la crisi che sarebbe presto arrivata: le imitazioni, la





289

289. Nule, anni Cinquanta, Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara. Tappeto realizzato dalle tessitrici di Nule su disegno di Eugenio Tavolara

290-301. Campionario di tessiture della designer Eugenia Pinna, 2005-06. Pinna, nella formulazione di moderne proposte, impronta la sua ricerca formale rielaborando i motivi individuali nelle tessiture tradizionali del suo luogo d'origine.





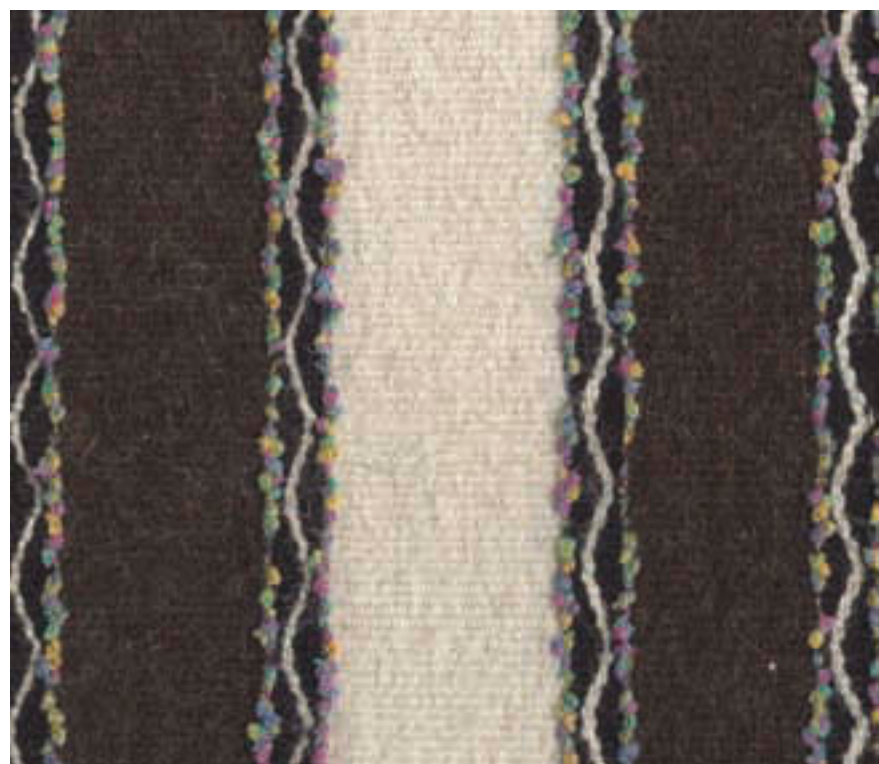
290  
▽



291  
▽



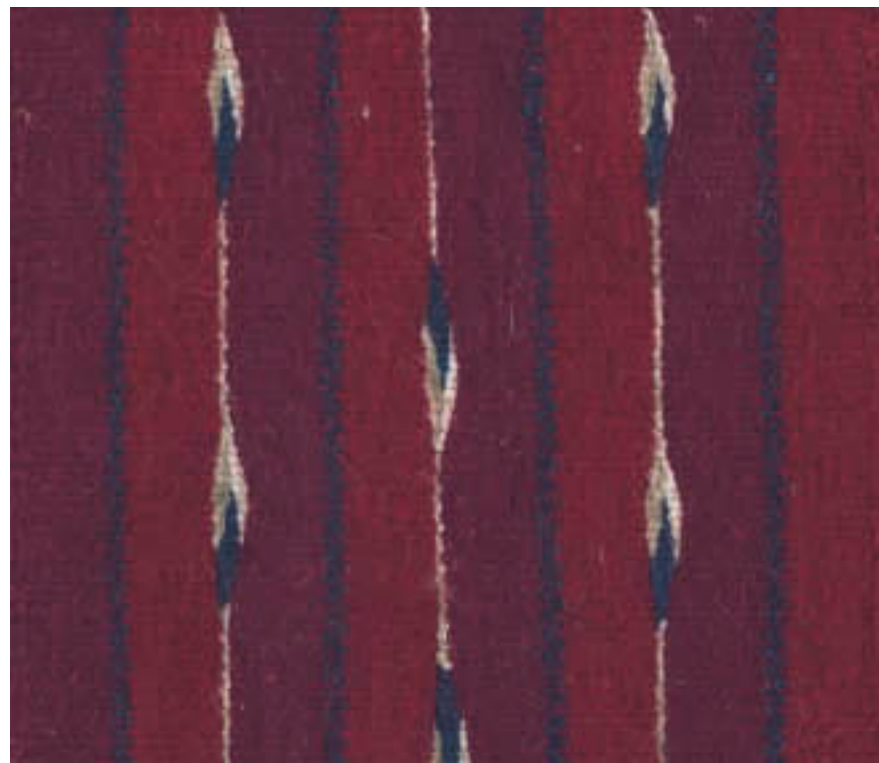
292  
▽



293  
▽



294  
▽



295  
▽





296  
▽



297  
▽



298  
▽



299  
▽



300  
▽



301  
▽



concorrenza tra le tessitrici, il disimpegno degli organi addetti alla promozione, tutto confluì nella “svalutazione” del prodotto. In quegli stessi anni, mentre il tappeto di Nule si vendeva nei negozi internazionali dell’ISOLA, alla Fiera di Cagliari le tessitrici nulesi facevano fatica a convincere i visitatori del loro stand che quelli erano manufatti sardi e non peruviani. E in altri negozi della Sardegna il tappeto “tipo Nule” vendeva molto bene, molto di più di quello “originale”.

Mentre la Mostra del Tappeto cessava di esistere nel 2000, alla sua diciassettesima edizione, l’Amministrazione Comunale aveva già proposto un Concorso Regionale della Tessitura a Stuoia, arrivato nel 2004 alla sesta edizione.

Il fatto che il numero delle tessitrici fosse già diminuito nel 1995 a 136 unità ed abbia raggiunto le 95 nel 2006, potrebbe far pensare ad un calo drammatico e supportare la progressiva estinzione di quest’arte. Ma tali numeri, assieme ad altri segnali che arrivano dalle tessitrici in attività, potrebbero anche essere interpretati con ottimismo; 95 tessitrici per un piccolo paese come Nule sono ancora una forza trainante e una speranza che non vuole arrendersi.

Forse bisognerà ritornare al passato, rileggere la nostra storia e i nostri miti, interpretandoli alla luce di situazioni nuove e con creatività rinnovata. Forse la risposta potrebbe venire, come nel mito, dall’elemento esterno che porta qualcosa di magico, come quando scoprimmo i colori dell’arcobaleno. In questa linea si muove una proposta recente dell’attuale Amministrazione Comunale che, ispirandosi all’esperienza di *Taccas. Nuovi tappeti sardi*,<sup>31</sup> ha invitato i grandi nomi del design perché offrano progetti di tessitura da realizzarsi ad opera di artigiane nulesi. La prospettiva auspicata è che questa iniziativa vada al di là dell’effetto immediato, per essere efficace in termini di progettazione futura, così da creare una continuità di intenti tra designers e artigiane. La storia passata insegna che l’incontro e il dialogo tra gli elementi esterni e quelli interni – come nell’esperienza nulesa di Tavolara – è indispensabile perché il tappeto prenda vita e continui poi a vivere attraverso le mani esperte della tessitrice, accettando il “dono” dal designer e trasformandolo in patrimonio del paese. Solo allora questa magia avrà l’effetto voluto, quando anche l’elemento locale darà un contributo personale a mantenere viva la speranza.

Un apporto notevole in questo senso lo ha dato senza dubbio *zia* Salvatorica Zoroddu (1924), che fino a qualche mese fa, a 82 anni, era la tessitrice più anziana di Nule: «Anche se ho smesso da poco, ho sempre la voglia di sedermi al telaio (*s’idea bi l’happo galu*), perché mi piaceva tanto ... Certo li ho ben dati quattro colpi al telaio (*Za los happo iscuttos battor corfos!*). Eppure ci ha fatto un gran bene».

E continua il suo racconto – mentre le tre nipoti lavorano al telaio – tornando indietro con la memoria a quan-

do, assieme alle altre, andava in campagna a *zappittare* (zappare), e la sera, a casa, si metteva a tessere per riposare. E i ricordi si moltiplicano, includendo il vicinato, la “merenda” con gli altri bambini con cui condivideva il pane d’orzo (*s’orzathu*). Ma i tempi sono cambiati – dice *zia* Furica – «e ci siamo dimenticati che prima stavamo male, ma ci volevamo bene ... e ora rischiamo di perdere tutto, anche l’arte della tessitura».

Ma forse siamo ancora in tempo perché l’esperienza di *zia* Furica non svanisca nel nulla, come dimostra l’iniziativa portata avanti da Eugenia Pinna, la designer-artigiana nulesa. La Pinna ha creato un laboratorio di tessitura con i bambini delle elementari, assieme alla raccolta della terminologia legata ai manufatti, agli strumenti e ai materiali, alle filastrocche e ai modi di dire. Eugenia Pinna ha fatto toccare con mano agli alunni fili e colori, in telaietti appositamente preparati. Il tutto è stato poi esibito in una mostra intitolata *Filos e fileddos*. «È solo un inizio – afferma l’ideatrice – e c’è da sperare che qualcosa rimanga». Come tutti gli inizi, si procede lentamente, ma è la strada giusta così che grandi e piccoli ci si renda conto del “dono” che abbiamo tra le mani e che è nostro solo per offrirlo ad altri e passarlo alle generazioni future.



1. S. Cambosu 2004, p. 121.
2. S. Cambosu 2004, pp. 120-121.
3. C. Zene 2006, “Tessitrici”.
4. S. Cambosu 2004, p. 121.
5. *S'imbiātu* ('mandato', part. pass. del verbo *imbiare*, mandare) è il nome usato per designare sia l'azione singola del “dono inviato” ad altri, sia tutto il sistema di scambio di doni operante in questa zona (vedi C. Zene 2006, “Dono”).
6. S. Masala 1993.
7. *Su tusorzu* era una vera e propria festa, a cui erano invitati parenti, amici, famiglie intere e tutti coloro con i quali si aveva un rapporto speciale (*trattamentu*). Questa occorrenza celebrava l'aiuto vicendevole e la solidarietà che i pastori si scambiavano durante tutto l'anno.
8. Anche se questa era un'attività individuale, le filatrici si riunivano in gruppi per filare, di solito durante il pomeriggio o alla sera, una volta finite le faccende di casa. Generalmente le tessitrici non filavano la propria lana ma stabilivano una relazione duratura con una filatrice. Il filato veniva ripagato in natura o con uno scambio stabilito: per 10 kg di filato la tessitrice ripagava con un tappeto o una coperta da 170 x 250 cm. Alternativamente il tutto era portato a termine all'interno dello stesso nucleo familiare.
9. Col tempo, il telaio in legno ha subito varie modificazioni, anche meccaniche, prima di essere rimpiazzato dall'odierno telaio in metallo, prodotto anch'esso da artigiani locali.
10. Bisogna a questo punto specificare che i tappeti nascono in realtà come coperte, solo in tempi piuttosto recenti (dagli anni '40 circa), con il diffondersi di modelli borghesi, hanno modificato la loro funzione e la loro destinazione d'uso.
11. Ancora oggi, se si volesse fare una ricerca storica sui tappeti del passato (sec. XIX), i depositi più importanti non si troverebbero in case private di Nule ma nella chiesa parrocchiale e presso famiglie di Benetutti e Ozieri.
12. Ambedue i metodi di pagamento sono riportati dalla filastrocca. Mentre la prima strofa dice: «*Lepere, lepere / imparam'a tessere / e a filare / chi t'happ'a pagare / tres soddos sa die* (Lepre, lepre / insegnami a tessere / e a filare / che ti pagherò / tre soldi al giorno)», la seconda conclude «*chi t'happ'a dare / unu cantu 'e pane / unu cantu 'e casu / lepere romasu* (che ti darò / un pezzo di pane / un pezzo di formaggio / lepre magra)». Cfr. S. Masala 1993, pp. 99, 120.
13. Nel 1965, Ruth Zedeler Bentzon notava un certo spirito competitivo tra le tessitrici rispetto ai “segreti” della tintura, commentando come forse esse stesse avessero creato una specie di “mitologia” attorno a questi saperi (vedi *Fondo Bentzon*, ISRE, Nuoro, Ruth Bentzon, “Material for Courses in Methodology”, vol. 2, schede 2023-2025).
14. Non sarebbe un'impresa difficile ricostruire alcune “genealogie” delle diverse scuole di tessitura nei due secoli precedenti. Una delle maestre tessitrici più rinomate del XIX secolo era Zuanna Musio, l'insegnante della altrettanto famosa Chirighedda Dettori (1898-1996). Riconosciute come buone insegnanti sono Michela Coloru, Zuanna Carta, nipote di Zuanna Musio, e Angeledda Arcadu. Altre ancora hanno ottenuto fama di essere ottime tessitrici come le sorelle Coloru, le sorelle Manca, le sorelle Fois e le sorelle Zoroddu.
15. Ad esempio la lunga osservanza di un lutto nella famiglia dell'insegnante (*su corrutu*) imponeva a tutte le allieve presenti un clima più serio e austero.
16. *Mendu* è un nome derivato dal verbo *mendare*, che significa appunto “riparare, retificare, migliorare” (*to mend* in inglese). D. Turchi 2001, pp. 25-33, ha un capitolo su *Sa Pedra Mendalza*, la porta dell'aldilà, dove risiedono le fate buone.
17. C'è un altro proverbio di Nule che rispecchia l'atteggiamento espresso nell'idea del *menu*: «*Su triballu no est mai pagadu* (Il lavoro non è mai pagato abbastanza)».
18. Le due tessitrici in questione erano Senes Ortu Giovanna Sisinnia e Senes Ortu Elena (incerto il nome di quest'ultima). Il tappeto, 210 x 180 cm, fu tessuto attorno agli anni 1870-90, con lana colorata a tinte vegetali, passato in proprietà del sig. Mario Mossa che lo ha ereditato appunto da Giovanna Sisinnia, sua bisnonna.
19. Michela Coloru, comunicazione personale.
20. Cfr. A. Weiner 1992.
21. Nel 1951 si tenne il primo corso ENAPI, nella chiesetta di San Giovanni, a cui parteciparono 30 tessitrici esperte. In seguito i corsi furono tenuti nella casa di Chirighedda Dettori, fino al 1965, anno di apertura della “Casa del Tappeto” (ISOLA). Contemporaneamente anche le ACLI, grazie all'intervento dell'allora parroco don Manca, organizzavano corsi per apprendiste.
22. Ovviamente, ogni qualvolta qualcuno prende il comando, si creano tensioni all'interno del paese, e la tessitura a Nule non faceva eccezione. *Zia* Chirighedda Dettori comunque fu molto attenta nel rispettare le tessitrici affermate e nell'avvalersi della loro collaborazione.
23. Tra i più famosi disegni di Tavolara – prodotti e venduti ancora oggi – figurano: *Cavalli e melograni, Aquile e cervi, Pavoni e spighe, Broccato con fiori*.
24. Le tessitrici partecipanti ai corsi organizzati da Tavolara tra il 1951-55 ricevevano un salario di 800 lire giornaliere, una paga non indifferente se la si paragona a quella degli uomini impiegati in lavori manuali. Le principianti stesse ricevevano 400 lire giornaliere. Oltre alla Dettori, altre tessitrici avevano cominciato a tenere corsi e, visto l'alto numero di partecipanti, le lezioni si svolgevano nelle case private e talvolta nelle piccole chiese adibite a tale scopo.
25. Eugenio Tavolara, responsabile ISOLA e anima del rinnovamento tessile di Nule, era scomparso nel 1963.
26. L'ISOLA anticipava la lana, assicurava continuità di commesse, commercializzava il prodotto e ne garantiva la qualità.
27. Nel 2003, con finanziamenti della Regione Sarda, è stato organizzato un corso di tessitura per 12 ragazze. Oltre alla tessitura vera e propria, sono stati offerti anche altri corsi complementari di cultura generale, informatica e disegno. Purtroppo, dopo l'interruzione di agosto, solo 6 iscritte ritornarono ed il corso non si è potuto concludere.
28. Pina Crasta è riuscita a promuovere il tappeto con la partecipazione a mostre ed esposizioni, e favorendo la vendita del prodotto di numerose tessitrici.
29. *Indagine sulla situazione sociale*, Comune di Nule, Skepsi Data, Nule 1995, p. 54.
30. È interessante notare come i Missoni, qui chiamati in causa dalla nostra tessitrice, ci tengano a fregiarsi del titolo quasi nobile di “artigiani”: «I Missoni si considerano artigiani e, come i pochi veri artigiani, lavorano con amore, divertendosi. Tutto ciò che nasce dalla loro creatività non ha tempo» (dalla brochure 1996, *Missoni natura – Collezione Tappeti*).
31. *Taccas* 1987.







# Le tessitrici di Isili

Alberto Caoci

## *Premessa*

In questo saggio, con un taglio prevalentemente etnografico, mi propongo di dire degli aspetti economici ed estetici della tessitura di Isili, così come si sono sviluppati all'interno delle retoriche e delle pratiche dell'artigianato detto "tipico" e "artistico". In particolare cercherò di far emergere come i codici estetici e le pratiche sociali soggiacenti alla produzione tessile isilese, perlomeno a partire dal secolo scorso, siano il frutto della negoziazione tra differenti attori sociali in vario modo coinvolti (tessitrici, artisti, intellettuali, amatori, politici, commercianti, grossisti, acquirenti colti e di massa) e appaiano tutt'oggi regolati da due tendenze solo apparentemente opposte: il recupero e la valorizzazione della tradizione e dell'identità e le sollecitazioni del sistema internazionale dell'arte e della moda. Saranno quindi presi in considerazione i cambiamenti socio-economici e tecnologici che le imprese tessili, da prima prevalentemente a conduzione familiare, hanno attraversato nell'integrazione o nel passaggio verso nuovi modi di produzione, nuove categorie merceologiche e nuovi canali commerciali.

Non è qui inutile rimarcare che per dire della produzione tessile isilese è necessario entrare nel merito delle differenti strategie, intenzionalità e ideologie che hanno mosso (e tutt'oggi muovono) i suoi protagonisti, ma anche approfondire, al di fuori di un atteggiamento moralistico e pregiudiziale, quello che è il suo valore di merce. Merce intesa non esclusivamente come bene alienabile, cioè cedibile nella sua totalità materiale e so-

ciale, ma che incorpora in sé la caratteristica dell'inalienabilità, data soprattutto dalla strutturazione di relazioni sociali e dall'accesso (reale o immaginato) ad un mondo sempre meno "alieno". A questo proposito vale la pena ricordare che dal punto di vista etnografico l'inalienabilità si definisce in rapporto alle relazioni che scaturiscono dal possesso e dall'uso delle merci e dal prestigio (o potere) che da ciò ne può derivare.<sup>1</sup> Condizioni queste ultime che evidentemente levano gli oggetti dal mercato riportandoli dentro logiche soggettive, di classe, e più in generale culturali. Così è pure per i tessuti di Isili a partire dal secolo scorso: rivitalizzati e rifunzionalizzati come oggetti per il mercato turistico o artistico, nelle loro circolazioni si portano dietro la persona, il gruppo sociale, l'identità culturale (auspicata, immaginata ecc.) che li ha prodotti, nonché gli accordi, le alleanze e i desideri tra i differenti protagonisti coinvolti nello scambio.

## *Cenni storici*

Isili è una cittadina del Sarcidano – zona sud-centrale della Sardegna – che attualmente conta circa 3500 abitanti. Dalla prima metà e per tutto l'Ottocento fu Provincia del Regno di Sardegna e centro, per tutto il territorio, delle principali strutture sociali e culturali. Scuole, pretura, uffici pubblici hanno attirato qui fin da allora una classe media impiegatizia e, in rapporto all'economia locale, certamente benestante.

Indagare quindi la struttura economica e sociale della tessitura ad Isili a partire dai primi anni del Novecento ci permette di comprendere meglio, oltre che le dinamiche culturali in genere, quelle specificatamente estetiche o del gusto isilese, in rapporto a quelle egemoni e borghesi dei centri culturali più importanti, delle quali le classi locali più benestanti si facevano interpreti.

Come si evince dall'Angius<sup>2</sup> il lavoro della tessitura ad Isili, già nella prima metà dell'Ottocento, era attività particolarmente sviluppata. A quel tempo nel paese si contavano circa 450 telai su 495 famiglie, a testimonianza dell'ampio impiego della forza lavoro femminile, se si considera che la maggior parte di questi veniva utilizzato da più donne. A differenza di altri centri della Sardegna sembra che la produzione di coperte da letto, lenzuola, panni, tappeti da tavola e da banco,

302. *Copricassa*, Isili, fine sec. XIX (particolare della fig. 306).

303. *Coperta*, Isili, inizio sec. XIX  
183 x 165 cm, ordito in lana e trama in lana e cotone,  
telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

304. *Coperta*, Isili, fine sec. XIX  
240 x 165 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.  
Come nei copricassa, le variazioni di colore (nero e giallo; rosso e bianco; celeste e marron) e di motivi decorativi si alternano a fasce parallele, conferendo grande rigore e austerità alla composizione complessiva del manufatto, e determinando l'inconfondibile carattere della tessitura isilese.





303







bisacce non fosse rivolta principalmente al mercato locale, ma soprattutto a quello ben più ampio della regione. Diffusi in tutta l'Isola attraverso fiere e venditori ambulanti, spesso ramai (*arromonáius*), i tessuti di Isili, a quanto pare, vincevano senza grosse difficoltà la concorrenza dei manufatti di altre località, ottenendo spesso un prezzo maggiore.

A partire dai primi decenni del Novecento l'alta produzione di tessuti e il sistema di commercializzazione va comunque definendosi, oltre che sui mercati locali, su quelli continentali, permettendo alla maggior parte delle donne di Isili l'autonomia economica per evitare di andare a servizio dalle famiglie benestanti e, soprattutto, per essere una presenza produttiva significativa all'interno del nucleo familiare, spesso più degli uomini impegnati in campagna e nella pastorizia. Questa opportunità economica, che negli ultimi decenni è andata comunque affievolendosi pur vivendo di una luce mitica tra i ricordi delle tante protagoniste, rappresenta ancor oggi motivo di vanto e d'orgoglio. Va anche evidenziato che il sistema economico messo in moto dalle tessitrici, in rapporto alle tante iniziative calate dall'alto, esprime una condizione sociale e culturale tutt'altro che marginale. Infatti queste protagoniste, fin dall'inizio del secolo scorso, interagiscono attivamente con i cultori e i consumatori di artigianato così detto tradizionale-popolare, facendosi interpreti in modo creativo di gusti e tendenze del momento. Infine si ricordi che, nonostante i protagonisti di questo incontro/scontro siano soprattutto le artigiane locali ed alcuni "intellettuali illuminati" (tra cui amministratori pubblici, accademici, artisti ecc.), il processo d'innovazione estetica è accompagnato dall'ideologia e dalla retorica della tradizione e dell'identità, per cui non sembra comunque essere un problema conciliare due tendenze opposte, come rimanere fedeli alle "origini" e ridefinire oggetti, motivi e stili in funzione dei nuovi mercati.

#### *La tessitura nei primi 50 anni del Novecento*

È a partire dai primi decenni del secolo scorso, sulla scia del clima di rinnovamento artistico nazionale che doveva passare attraverso le retoriche della "arcaicità", della "autenticità" e della "semplicità" delle produzioni degli artigiani delle aree rurali,<sup>3</sup> che ad Isili nasce la prima Scuola del Tappeto Sardo. Il momento è degno di nota perché, oltre al fatto di segnare il passo ad una serie di iniziative di cui si faranno poi interpreti altri

305. *Copricassa*, Isili, fine sec. XIX  
222 x 72,5 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

306. *Copricassa*, Isili, fine sec. XIX  
174 x 67 cm, ordito in lana e trama in lana e cotone,  
telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.  
Questo manufatto, acquistato dallo Stato nel 1922, faceva parte  
della collezione Cao.

307. *Copricassa*, Isili, fine sec. XIX  
207 x 75 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana e cotone, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.







306



307



protagonisti della cultura artistica regionale (Eugenio Tavolara, Ubaldo Badas, Giovanni Ciusa Romagna, giusto per citare i più noti), testimonia le prime dinamiche sociali tra “cultura popolare” e “cultura ufficiale”, in cui si ridefiniscono i nuovi criteri del gusto dell’artigianato sardo e, soprattutto, si attivano risorse per la valorizzazione e la circolazione di queste produzioni.

L’ideatore di questa prima scuola tessile, sorta intorno al 1907, fu il cav. Giuseppe Piras Mocci, un impiegato dell’Ufficio del Registro originario di Bosa, trasferitosi ad Isili per lavoro. Come troviamo scritto in un numero della rivista *L’Illustrazione del Popolo*,<sup>4</sup> è grazie a questa scuola che i telai, normalmente utilizzati per tessere copricassa (*cobericascia*) e copritavolo (*coberibancu*) o sostituire qualche coperta (*crobetoxus po su lettu*) logorata dal tempo, danno vita ad un’industria speciale che andava a soddisfare, pur in maniera differenziata, la richiesta di “folklorismo” di numerosa borghesia cittadina, di antiquari (come i Daneu),<sup>5</sup> viaggiatori (come Irene Kowalska)<sup>6</sup> e dei non pochi turisti in cerca di “esoticità”.

Di fatto l’iniziativa del cav. Piras ha rappresentato l’espressione embrionale del sincretismo estetico, della reinterpretazione e della rifunzionalizzazione che caratterizzerà tutta la produzione tessile dei tempi a venire.<sup>7</sup> Il cavaliere si prese infatti la briga di riportare su carta quadrettata le principali espressioni iconografiche del territorio di Isili con lo scopo di facilitare le tessitrici nella riproduzione dei suoi originali accostamenti. È d’altra parte evidente che, pur dando spazio a motivi iconografici estranei allo stile del luogo, egli contribuì significativamente a strutturare quello che sarà in futuro riconosciuto come “lo stile estetico tradizionale di Isili”.

In questa primordiale ondata di rinnovamento del tessile, che ancora lascia un segno tangibile nella produzione contemporanea, si colloca quel fenomeno di “valorizzazione della tradizione”<sup>8</sup> che ha contribuito a costruire una delle facce dell’identità culturale della comunità ma anche, e forse soprattutto, una impareggiabile fonte del suo sostentamento.

Sulla scia dell’iniziativa del cavaliere, e soprattutto della sua intuizione a sfruttare le potenzialità di questo comparto economico, numerose tessitrici hanno poi gestito autonomamente la produzione e la commercializzazione dei manufatti, divenendo spesso grossiste. In questi casi le più intraprendenti hanno raccolto le produzioni di altre compaesane rispondendo alle richieste sempre più massicce di negozi di artigianato, centri commerciali e venditori di strada.

A partire dai primi decenni del secolo scorso Isili viene riconosciuta, a livello regionale e nazionale, come centro di produzione di tappeti, arazzi, bisacce, borsette, ma anche – ricordano le protagoniste – portafogli, cinture e bomboniere. La classica produzione di lenzuola, coperte, copribanco, copricassa, panni per la panificazione ha ormai lasciato il posto ad una serie di manufatti che rispondono al gusto della piccola e media borghesia, soprattutto cittadina.

Sarà questo il motivo che porterà Giulio Ulisse Arata e Giuseppe Biasi, nel lavoro di documentazione di questi oggetti su *Arte sarda*,<sup>9</sup> a scoraggiare quelle produzioni di dubbia qualità estetica che – per gli autori – solo male possono fare all’immagine dell’artigianato sardo.

Verso la fine degli anni Quaranta, con la morte del cavaliere, la Scuola del Tappeto Sardo di Isili cesserà la sua attività ma altre iniziative, di lì a poco, si affacceranno sulla scena di un mercato sempre più vitale.

### *La tessitura nella seconda metà del Novecento*

Raccogliendo le istanze di più parti nasce nel 1953 l’impresa tessile denominata Gruppo Tessitrici Giuseppe Orrù.<sup>10</sup> Gestiscono l’iniziativa le suore Vincenziane, che hanno ad Isili una loro sede, e gli strateghi regionali che, a modo loro, hanno a cuore il rilancio del comparto. A mettere su il “cantiere” – così vengono definiti gli accordi lavorativi tra le diverse parti in causa – è una suora che conosce bene la realtà locale, mentre l’occasione è offerta dalla possibilità di usufruire di un finanziamento regionale per la realizzazione di un corso di formazione professionale. Sarà l’INAPLI (Istituto Nazionale per l’Addestramento e il Perfezionamento dei Lavoratori dell’Industria) a farsi carico dell’organizzazione del corso secondo la logica, caratterizzante la maggior parte delle successive iniziative di formazione professionale, di identificare le maestre tra le esperte del luogo. Aderiscono alla scuola trenta giovani sotto la guida attenta e scrupolosa di una valente tessitrice. La presenza delle religiose sarà comunque un elemento significativo per lo sviluppo economico di questa iniziativa. Anche quando la sua ideatrice verrà sostituita al vertice da una consorella milanese, che le tessitrici ricordano come una “con il pallino per i soldi”, l’attività non incontrerà cali né di entusiasmo né di commissioni.

La necessità di trovare nuove forze tra le giovani del paese porterà nel 1957 ad organizzare un altro corso di formazione professionale. Sarà questa volta l’ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie)<sup>11</sup> a garantire fondi e organizzazione. Per qualche tempo il progetto delle tessitrici del Gruppo Orrù si riunisce in una cooperativa, ma la gestione che si è data fin dall’inizio, con le suore a capo dell’impresa, sembra meglio definire i rapporti di lavoro tra le tessitrici e tra queste e la dirigenza delle stesse suore.

A partire dal 1962 un’altra iniziativa tessile compare sulla scena isilese. Questa volta a coordinare un ampio gruppo di tessitrici, circa una settantina, troviamo un giovane parroco. Il prelado si fa interprete sia del bisogno della comunità di sostenere il comparto artigiano sia di rispondere in modo più regolare alle richieste del mercato.

308. *Bisaccia*, Isili, sec. XIX (particolare)  
138 x 63 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro, Cagliari, Galleria Comunale d’Arte.







Ispirato dai principi mutualistici e solidali delle cooperative, ne fonda una a responsabilità limitata<sup>12</sup> con il nome Tessitrici Madonna del Lavoro. Le artigiane, gran parte delle quali aveva partecipato ai corsi del 1953 e del 1957, se pur formalmente associate, aderiscono con modalità differenti ai principi costitutivi; basti pensare che per ragioni non solo logistiche la maggior parte di loro continua a tessere nella propria abitazione, mentre solo una trentina vanno a lavorare in una sede messa a disposizione dalla parrocchia.

Se è indubbio che in queste forme associative le tessitrici riescono meglio a tutelarsi dai tentativi di ribasso dei prezzi da parte dei grossisti, la qualità dei manufatti tende anche in gran parte a standardizzarsi. Capitava prima di allora che le tessitrici per risparmiare tempo, ed essere quindi maggiormente competitive tra di loro, producessero manufatti di qualità non particolarmente elevata. Ma il livellamento delle produzioni che le iniziative dei religiosi garantivano al mercato ha raramente lasciato spazio di commercializzazione a chi, se pur al di fuori di questo circuito, lavorava un prodotto di bassa qualità. Per tornare alla cooperativa, è anche vero che l'inesperienza, dettata dalla nuova organizzazione del lavoro rispetto al far da sé in tutto, metteva in luce diverse problematiche: dalla nuova gestione degli spazi fisici tra chi doveva tessere fianco a fianco, alla divisione del lavoro, includendo nella retribuzione anche quanti si dovevano occupare degli aspetti amministrativi e di commercializzazione dei manufatti e quindi non potevano dedicare del tempo a tessere. Smorzati gli entusiasmi iniziali, con il passare degli anni, numerose furono le tessitrici che uscirono dalla cooperativa e ripresero a lavorare per conto proprio.

A partire dal 1957, anno d'istituzione dell'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), il Gruppo Tessitrici Orrù inizia un'intensa collaborazione con questo ente nato, per atto costitutivo della Regione Sardegna, con lo scopo di guidare lo sviluppo del comparto artigiano. Stessa sorte, a partire dal 1963, sembra essere toccata alla cooperativa Tessitrici Madonna del Lavoro. I curatori artistici dell'ISOLA, che hanno a capo in quegli anni Tavolara e Badas, s'impegnano nell'arduo compito di identificare i motivi iconografici "tipici" della tradizione. Secondo tali presupposti selezionano una decina di prototipi con l'intento di (ri)definire, proseguendo nel solco della politica dell'ENAPI, quella che sarebbe stata la tessitura isilese. Inutile dire che l'operazione dei curatori rispondeva certamente più ai canoni del gusto

309. *Bisaccia*, Isili, inizio sec. XIX

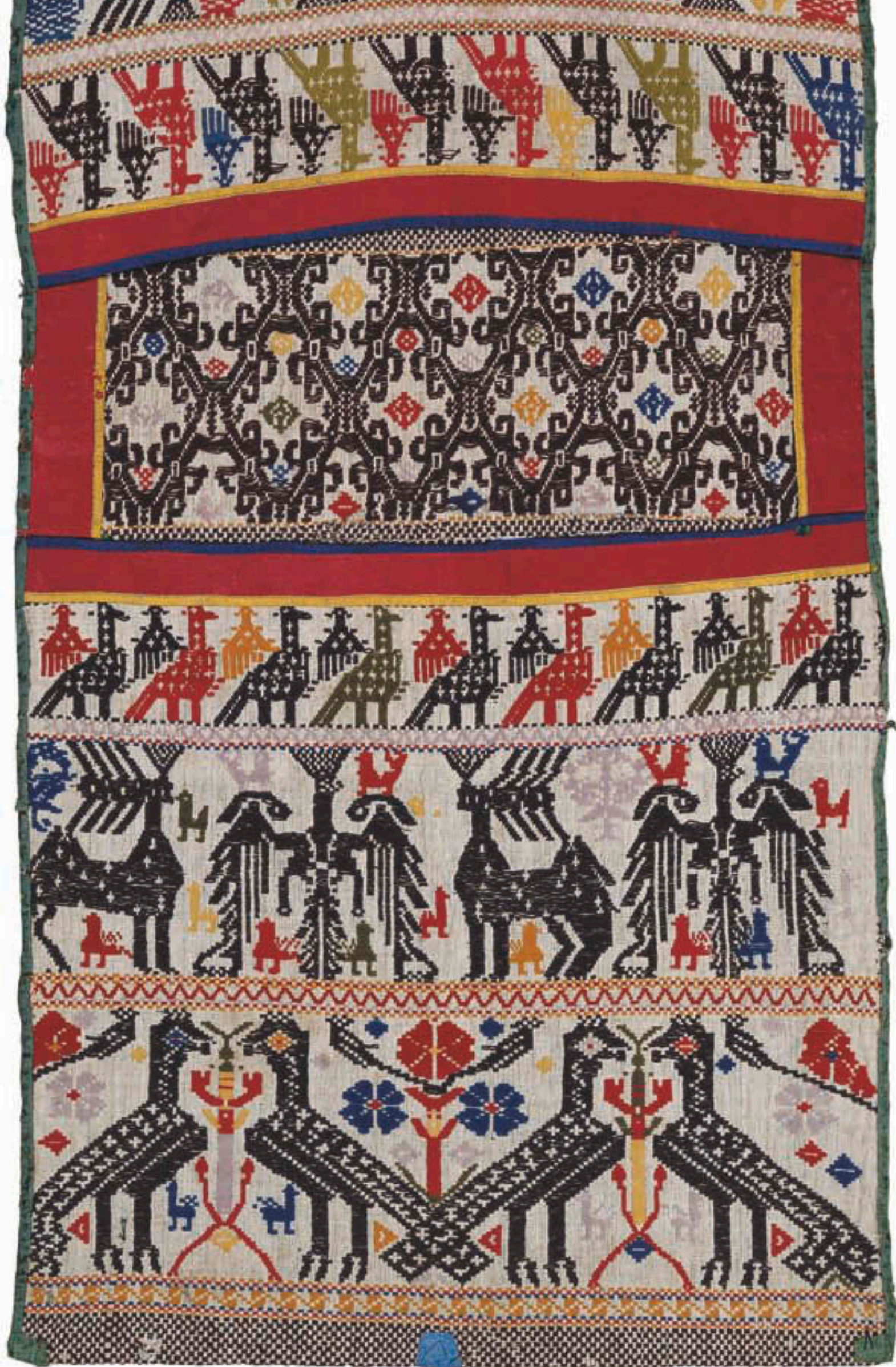
170 x 58 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, inserti in velluto, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

310. *Bisaccia*, zona del Sarcidano, ante 1923 (particolare)

121 x 56 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in panno, cotone e fiocchi in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.











medio borghese dei potenziali committenti che ai criteri di ricerca sullo stile estetico “tradizionale”. Il rapporto tra le tessitrici, i curatori artistici e l’ente ISOLA più in generale fu comunque abbastanza turbolento se non altro per il fatto che le scelte decisionali erano espressione, salvo qualche eccezione, di relazioni asimmetriche. Va anche sottolineato che dagli anni Sessanta agli anni Ottanta la produzione tessile raggiunse livelli di commercializzazione molto alti che venivano garantiti non solo dai due gruppi che facevano capo ai religiosi, ma anche da tutta una serie di piccole realtà imprenditoriali che generalmente operavano in un regime d’economia sommersa.

Il Gruppo Tessitrici G. Orrù ha cessato la sua attività nei primi anni Novanta, nonostante la collaborazione con le suore fosse già terminata nel decennio precedente, dal momento che queste ultime avevano fatto confluire le proprie forze nella casa madre di Cagliari. La cooperativa tessile Madonna del Lavoro ha chiuso nel 1999: tre sono state nell’ultimo periodo le tessitrici che l’hanno tenuta in piedi soprattutto con l’obiettivo di raggiungere l’età pensionabile.

#### *La produzione e le innovazioni di processo*

Elemento imprescindibile di questa indagine è l’inquadramento antropologico di quello che è il risultato finale dell’attività produttiva tessile: il manufatto artigianale. Va da subito chiarito che nel senso comune di chi si occupa di queste cose, così come d’altronde di coloro che si avvicinano al campo da amatori o semplici acquirenti, il prodotto artigianale tende a differenziarsi tra quello

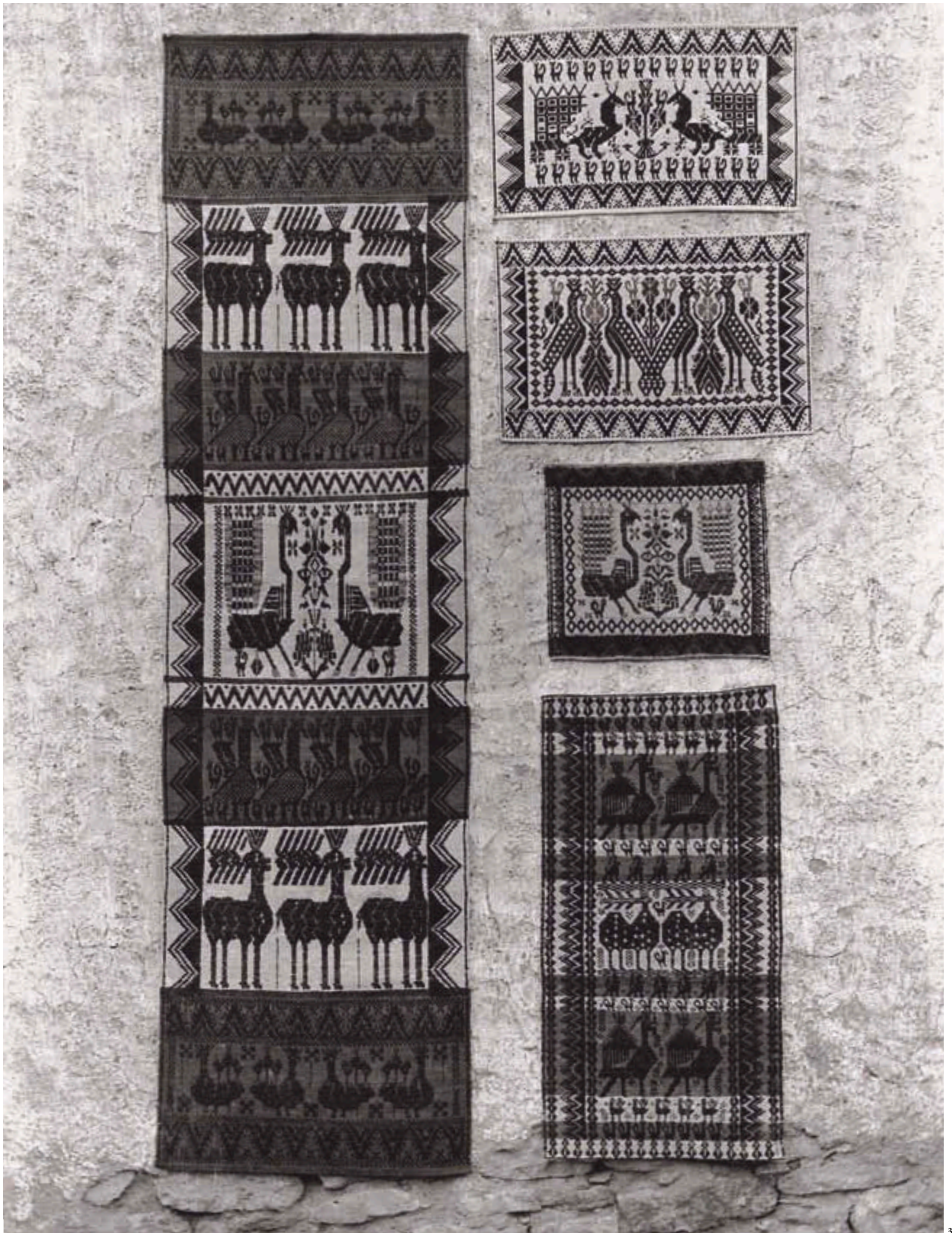
311. Cartolina pubblicitaria della Scuola del Tappeto Sardo di Isili, anni Venti.

Come troviamo scritto in un numero della rivista *L’Illustrazione del Popolo* (1929), è grazie a questa scuola che i telai, normalmente utilizzati per tessere copricassa (*cobericascia*) e copritavolo (*coberibancu*) o sostituire qualche coperta (*crobetoxus po su lettu*) logorata dal tempo, danno vita ad un’industria speciale che andava a soddisfare, pur in maniera differenziata, la richiesta di “folklorismo” di numerosa borghesia cittadina.

312-313. Alcuni manufatti della Scuola del Tappeto Sardo di Isili fotografati da Enrico Costa negli anni Venti, Nuoro, archivio fotografico ISRE.









tradizionale o tipico e quello artistico. La distinzione, se pur arbitraria, è il risultato dell'ideologia che sottende ed ispira le produzioni artigianali in rapporto al consumo "popolare" (o di massa) e a quello "colto". I criteri estetici che ispirano queste differenti tipologie rimandano, nel caso dell'artigianato "tradizionale", alla produzione codificata e reificata di oggetti e stili, nel caso dell'artigianato artistico all'oggetto unico e irripetibile. La retorica alla base di queste concezioni, che nella realtà testimonia modalità particolari ma anche e soprattutto sincretismi estetici, appare quanto mai evidente nel comparto della tessitura isilese. Infatti, se fino alla seconda metà dell'Ottocento vengono prevalentemente prodotti manufatti come copricassa, copritavolo, strisce giraleto, copriletto, lenzuola, asciugamani, bisacce, panni per la panificazione ed abbigliamento per un uso locale, a partire dai primi decenni del Novecento, sulla scia della rivitalizzazione che attraversa le arti applicate, si definiscono nuove categorie merceologiche e stili estetici. I copriletto ispirano scendiletto e poi tappeti da pavimento per le stanze più importanti della casa; i copribanco danno vita alla produzione, tra l'altro già affermata in altre regioni d'Italia, dell'arazzo. Tutto in questi primi decenni del secolo sembra cambiare e ciò che non muta per funzione ed uso cambia spesso nello stile e nei colori.

Se fino all'Ottocento tappeti da terra e arazzi potevano essere considerati eccezioni a beneficio dei locali più facoltosi o indirizzati all'arredo di chiese e palazzi comunali, nei primi decenni del Novecento cominciano ad essere disponibili per un pubblico più vasto. Queste produzioni sono comunque affiancate da manufatti economicamente più accessibili che rispondono al bisogno di offrire, in uno "stile estetico locale", oggetti d'uso quotidiano come borse, cinte, portafogli ecc. Si lavora esclusivamente per il mercato, meglio sarebbe dire per differenti mercati (locale, cittadino, turistico), in un sistema preoccupato di districarsi all'interno della retorica del vecchio e del nuovo. Ma se l'impulso a produrre è funzionale alla richiesta di nuovo folklorismo, è indubbio che questo abbia incontrato la migliore accoglienza nelle artigiane più disposte a sperimentare. A sentire oggi le tessitrici, soltanto una percentuale bassissima dice di aver contribuito ad innovare; e le stesse d'altronde sostengono di aver semplicemente riprodotto ciò che già era presente nella tradizione. Quelle che invece so-

no consapevoli di aver in qualche modo introdotto dei cambiamenti danno come motivazione il desiderio di sperimentare nuovi prodotti, la possibilità di guadagnare quote di mercato, l'interpretazione della richiesta espressa dal cliente. Bisogna anche tener conto che l'esigenza di provare prodotti diversi o semplicemente introdurre nuovi motivi o stili nasce solitamente da chi ha consolidate conoscenze delle tecniche e dei materiali, nonché facilità nell'intuire i gusti del mercato. Anche le innovazioni del processo di produzione sono funzionali alle sollecitazioni che arrivano dal mercato. Il Novecento si apre con il telaio manuale orizzontale e l'uso della lana (sia per l'ordito che per la trama) e dei coloranti naturali come materia prima. In questo periodo sono presenti anche differenti tecniche di lavorazione: quella *a pibionis* (a grani o a riccioli), quella *a schina de pisci*, quella *a mosta de pei* e quella *a unu in denti*.<sup>13</sup> Ma già dalla Scuola del Tappeto Sardo del cavalier Piras è quest'ultima che si tende a privilegiare. Va anche sottolineato che la tessitura ad Isili avviene operando sul rovescio del manufatto, cioè la tessitrice si crea un'immagine esatta dei motivi presenti sulla parte in vista del tessuto attraverso i fili di trama che inserisce nel suo rovescio.

Non si conoscono le ragioni di simili scelte, ma si può supporre che in questa siano stati influenti la necessità di avere una buona qualità del manufatto, il desiderio di differenziarsi da altri luoghi, l'appagamento del gusto personale e collettivo, l'approvazione del mercato. Negli anni Quaranta i coloranti sintetici (super iride) sostituiscono quelli di origine naturale<sup>14</sup> e si cominciano ad utilizzare con una certa regolarità le lanette (lane filate con una percentuale di fibra acrilica) che arrivano dal continente. Sono spesso gli stessi grossisti cagliaritani a fornire le materie prime alle tessitrici.

Non di rado si assiste ad una chiara divisione del lavoro sia all'interno del nucleo familiare che tra conoscenti. C'è chi fila la lana e la colora, chi tesse, chi confeziona i manufatti e chi spesso si occupa solo di commercializzarli. A partire dagli anni Cinquanta cambia anche la

314. *Portafogli*, Isili, metà sec. XX

39 x 10 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale, Isili, collezione privata.

A partire dai primi decenni del secolo scorso Isili viene riconosciuta, a livello regionale e nazionale, come centro di produzione di tappeti, arazzi, bisacce, borsette, ma anche di portafogli, cinture e bomboniere. La classica produzione di lenzuola, coperte, copribanco, copricassa, teli per la panificazione ha oramai lasciato il posto ad una serie di manufatti che rispondono al gusto della piccola e media borghesia, soprattutto cittadina, di antiquari, viaggiatori e dei non pochi turisti in cerca di "esoticità".

315. *Arazzo*, Isili, metà sec. XX

62 x 212 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Isili, collezione privata.

Questo particolare soggetto, a partire dai primissimi del Novecento, si è diffuso su tutto il territorio isolano, riscuotendo un tale gradimento che la sua presenza nelle case è vissuta come "tradizionale". Si tratta chiaramente di un tema importato, arrivato con ogni probabilità alle tessitrici sarde tramite una rivista come *Mani di fata* che aveva una distribuzione capillare in tutta l'Isola.



314





315

tecnica per la preparazione dell'ordito: la produzione manuale, gestita normalmente dalla stessa tessitrice, viene dismessa a favore dell'acquisto di ordito confezionato meccanicamente. Tale innovazione rientra, assieme alla promozione del telaio semimeccanico, nel programma di sviluppo gestito dal Progetto Sardegna dell'OECE (Organizzazione Europea di Cooperazione Economica).<sup>15</sup> Va però ricordato che, rispetto all'orditoio, nel lungo periodo, le fortune del nuovo telaio risulteranno ben più modeste. I risultati ottenuti con questo non sembrano infatti rispondere alle aspettative di chi concepisce la qualità estetica dei manufatti tessili in funzione della loro consistenza-compatezza (e quindi della maggiore durata nel tempo), che sembra essere soprattutto garantita dal telaio tradizionale. In quegli anni le richieste di tessuto ad Isili sono però numerose e su alcuni articoli i clienti non sono particolarmente esigenti.<sup>16</sup> Dagli anni Sessanta l'ISOLA promuove l'adozione di telai più larghi: accanto a quelli che misurano generalmente 110-115 cm, se ne affiancano alcuni che arrivano a misurare fino a 200 cm di larghezza. Nei nuovi telai, il lavoro simultaneo di due tessitrici permette l'esecuzione di manufatti di maggiore qualità in minor tempo. In passato era infatti consuetudine unire più teli per la realizzazione di opere di grandi dimensioni. Negli stessi anni il pettine di canna, che ha la funzione di distanziare i fili dell'ordito, comincia ad essere sostituito da quello in metallo alleggerendo il compito della tessitrice nell'equilibrare il rapporto tra la filatura della lana e i denti del pettine. Dagli anni Ottanta si utilizza la rafia, e non più il giunco, per segnare i passaggi di trama che faciliteranno la tessitrice nella riproduzione speculare dei motivi presenti nella prima metà del manufatto.

Bisogna infine ricordare che ad Isili sia i motivi principali<sup>17</sup> sia le bordure erano da prima riprodotti in apposite strisce di tessuto, denominate *is cumentzus*, con la funzione di facilitare la tessitrice nel conteggio dei fili prima della loro riproduzione sul manufatto. Questa campionatura iconografica veniva normalmente ceduta all'interno di legami parentali o relazioni affettive significative, e in genere custodita gelosamente dalle tessitrici. Anche il semplice lascito era regolato da interessi e

relazioni sociali, intanto perché nell'uso queste strisce tendevano ad usurarsi o quanto meno i fili del disegno a stramarsi, e poi perché il possesso garantiva il privilegio di poter riprodurre dei motivi "esclusivi". Faceva comunque parte del bagaglio dei saperi delle tessitrici la capacità di fabbricarsi *is cumentzus*, magari copiandoli dai manufatti in circolazione. Ad ogni modo questa non era la sola tecnica adottata per facilitare la tessitrice nell'esecuzione del disegno sul manufatto, come dimostrano i numerosi modelli su carta quadrettata che il cav. Piras forniva alle tessitrici e quelli oggi eseguiti dal progettista del Museo per l'Arte del Tessuto.

In sintesi, le motivazioni che hanno spinto le tessitrici ad adottare la maggior parte di queste innovazioni tecniche rimandano sia al miglioramento della qualità dei manufatti che al risparmio di tempo nell'esecuzione, e in una certa misura alla necessità di alleviare la fatica del lavoro.

***Alcune note conclusive: il Museo per l'Arte del Tessuto di Isili e il prêt-à-porter di ispirazione popolare***

Come abbiamo cercato di evidenziare, dall'inizio del secolo scorso fino agli anni Ottanta, la produzione tessile ispirata alla tradizione ha dato vita a caleidoscopiche conformazioni a carattere estetico ed economico, all'interno delle quali si è articolata una moltitudine d'interessi, rivendicazioni e giochi di potere. Sta di fatto che il potere delle pratiche estetiche legate alla tessitura di Isili permane, nella stragrande maggioranza dei casi, nelle mani delle tessitrici, anche laddove inquadrato all'interno dei progetti di rivitalizzazione che partono dall'alto. Le artigiane, sebbene figlie dell'isolamento delle zone periferiche rispetto a quelle cittadine (per quanto la comunità isilese ha fin dall'Ottocento profondamente interagito con la presenza di forestieri d'estrazione colta), e se pur discriminate nell'accesso a certi beni culturali, hanno saputo utilizzare le sollecitazioni "civilizzatrici" ed egemoniche a loro vantaggio, affiancandole e riadattandole sulla base dei propri saperi. Emblematico è il caso della produzione di borse, cinte, bomboniere che ha fatto storcere il naso ai vari Arata-Biasi, in nome di un decadimento nel kitch, e, d'altra parte, hanno creato un comparto capace di sostenere e sviluppare l'economia locale.





316

316. *Arazzo*, Isili, seconda metà sec. XX  
141 x 64 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Isili, collezione privata.  
All'inizio del Novecento, sulla scia della rivitalizzazione estetica ed economica che attraversa le arti applicate, cominciano ad essere disponibili per un pubblico più vasto arazzi e tappeti. Il progetto di questo manufatto è del pittore e designer Salvatore Pirisi.

317. *Arazzo*, Isili, 1999  
194 x 84 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e cotone, telaio orizzontale, Isili, Museo per l'Arte del Tessuto.

318. *Arazzo*, Isili, 1999  
203 x 75 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e canapa, telaio orizzontale, Isili, Museo per l'Arte del Tessuto.  
Questo arazzo e il precedente sono stati eseguiti da tessitrici di Isili su progetto del designer Piero Zedde, che ha rielaborato elementi della tradizione locale.

Ma se fino agli anni Ottanta del secolo scorso i mercati garantivano una richiesta pressoché continua di manufatti tessili, negli ultimi decenni le cose sono profondamente cambiate.

Un mercato non certo florido e il poco interesse professionale che sembra riscuotere oggi l'attività, sia per i bassi guadagni sia per l'impegno richiesto, lascia poco spazio alla possibilità di ritornare ai vecchi fasti.

Chi oggi ad Isili continua a tessere appartiene prevalentemente alla vecchia guardia delle corsiste degli anni Cinquanta. Da allora, nonostante nuovi corsi siano stati attivati, solo poche hanno pensato di "aprire bottega". C'è anche da chiedersi se la partecipazione ad uno o due corsi regionali, se pur supportati da esperte maestre locali, possa stimolare quella coscienza del lavoro che anni e anni di apprendistato familiare potevano garantire.

Da vent'anni a questa parte poi le politiche culturali ufficiali di valorizzazione dell'artigianato sembrano aver spostato il loro interesse dalla produzione materiale delle tessitrici al capitale cognitivo identitario che queste sono in grado di attivare all'interno del mercato dell'industria culturale.

In questo caso la produttività delle artigiane tessili appare certamente meno misurabile sulla base della quantità di prodotto per tempo lavorato e non è neppure esclusivamente riferibile a un'azienda o a un prodotto specifico, ma sempre più dipende da un insieme di fattori legati alla comunicabilità dello spazio socio-culturale (reale e immaginato) da esse rappresentato. Una condizione che, giocata tra pertinenze del passato ed aspettative del presente, le porta ad elaborare espedienti per reinventarsi e riproporsi nella contemporaneità.

Ne sono un esempio la collaborazione tra alcune tessitrici e una stilista isilese, ma anche l'apporto che le artigiane hanno fornito per la nascita del Museo per l'Arte del Tessuto. Due situazioni che a dire il vero, pur vissute in alcuni casi dalle stesse protagoniste, sollecitano reazioni e consensi (perlomeno in ambito locale) differenti.

Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una produzione di abiti da sposa, da cerimonia e da sera sollecitata da originali accostamenti tra l'etnico e il moderno. Più in particolare il progetto stilistico ruota intorno all'intuizione di tessere fili di rame con altre fibre (lana, cotone, lino ecc.) per confezionare corpetti scolpiti dalle forme rigide. La rinuncia a combinazioni pesantemente anacronistiche, non più rispondenti ai gusti di una moda che vuole superare i confini dell'Isola, ma anche il dialogo rispettoso e stimolante con gli artigiani e la cultura materiale locale colloca l'iniziativa tra le operazioni e le collaborazioni più originali degli ultimi tempi.

Meno consenso sembra invece riscuotere tra le tessitrici la decisione del comune di affidare la realizzazione dell'allestimento di un museo del tessuto ad un ex direttore artistico dell'ISOLA, nonché oggi noto artista isolano. Le intenzioni di quest'ultimo, non solo nella cura del museo ma anche nella progettazione degli





317



318





319

arazzi esposti, sono state infatti quelle di «non conservare il già fatto ma quelle soprattutto di colpire e incuriosire i potenziali visitatori attraverso la ricerca di una nuova e singolare identità degli stessi oggetti tessili».<sup>18</sup> A parte l'impulso rivitalizzante, incentrato sulla ricerca e sulla sperimentazione di nuovi materiali e stili estetici, se pur attraverso l'uso delle tecniche tradizionali, ciò che non tarda ad emergere, ad uno sguardo che varca le mura della struttura museale, è che questa iniziativa tende ad essere vissuta dalle tessitrici di Isili, attive protagoniste del processo di tradizionalizzazione dei saperi e delle pratiche ispirate ai gusti "popolari", come luogo che non le rappresenta e in cui hanno difficoltà ad identificarsi.

Il Museo per l'Arte del Tessuto di Isili testimonia oggi, in forma emblematica, lo scontro tra concezioni, ideologie e poteri differenti, nonché i compromessi economici e politici che ruotano intorno alle politiche culturali di estetizzazione del tradizionale.

È perciò oggetto di critica e di resistenza da parte del mondo produttivo femminile legato al comparto tessile perché esprime, attraverso nuove forme culturali, ciò che già, a partire dall'inizio del secolo scorso, ha contraddistinto i progetti istituzionali regionali, nazionali ed internazionali di rilancio del comparto, laddove era consuetudine non riconoscere agli artigiani la forza di guidare efficacemente il proprio destino produttivo.

Va anche detto che, nonostante le tessitrici tendano ad identificare il disappunto sul Museo soprattutto in rap-

porto alle innovazioni apportate sullo stile estetico dei manufatti tessili, pare più verosimile che alla sua base ci sia piuttosto la paura di perdere il controllo dei saperi e delle pratiche "tradizionali" che, nel secolo scorso, in un modo o nell'altro hanno sempre mantenuto.

All'origine del malessere, più che i nuovi modelli dei manufatti (che più volte sono stati modificati nell'arco degli ultimi cento anni), sembra quindi esserci non solo il fatto che le tessitrici siano state messe da parte in una operazione culturale che doveva vederle protagoniste ma anche il fatto di aver ceduto la ribalta a favore di una pratica estetica tendente a rappresentare l'ideologia delle politiche culturali ufficiali rispetto a quelle d'ispirazione popolare, di cui loro si sentono portatrici.

In conclusione, anziché constatare l'ennesimo cambiamento delle concezioni e delle pratiche dell'artigianato tessile di Isili, che passa attraverso il mondo della moda e le esposizioni artistiche, vale la pena rimarcare l'intenzionale differenziarsi degli attori sociali (dai progettisti, agli artisti, passando inevitabilmente per le tessitrici), che ancora oggi trovano ispirazione nell'immagine che può sollecitare il mito della cultura popolare. Siamo insomma ben lontani da quella crisi di senso, frequentemente sbandierata da intellettuali e politici, che dovrebbe dare un senso stabile e coerente alla nostra identità culturale. Oggi ad Isili, così come nei paesi delle campagne profondamente interconnessi con i centri culturali delle città, regna una vera e propria "fiera dei sensi": ognuno di noi si può infatti impadronire liberamente delle immagini, dei simboli, dei miti di appartenenza che più gli aggradano contribuendo a destrutturare quell'ordine simbolico già da tempo profondamente entrato in crisi. Un motivo in più per aggiornare lo studio dell'artigianato ispirato ai saperi popolari attraverso nuove prospettive storiografiche, nuove categorie descrittive ed analitiche, ma anche e, forse, soprattutto meno ideologici sistemi di attribuzione di capacità e competenze.

319. Sala espositiva del Museo per l'Arte del Tessuto, Isili, 2000 (foto Giancarlo Deidda).

Inaugurato nel 2000, il Museo per l'Arte del Tessuto propone un'impostazione museale che tende a contraddistinguersi per il taglio estetico-artistico con cui sono stati concepiti e vengono esposti i manufatti tessili. Il percorso di fruizione si snoda su cinque sale, all'interno delle quali sono collocati ventisei arazzi che costituiscono la parte più rilevante di un progetto artistico ispirato alla tradizione.



## Note

1. R.B. Phillips, C.B. Steiner, "Art, authenticity, and the baggage of cultural encounter", in *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*, Berkeley 1999.
2. V. Angius 1833-56, s.v. *Isili*, vol. VIII, 1841.
3. Cfr. A. Sautier 1922. L'arte popolare (o paesana o rustica) viene indicata dai critici come ricostituente per l'arte applicata nazionale, debilitata e corrotta dagli influssi stranieri.
4. G. Vecchiotti 1929.
5. Cfr. A. Lavagnino 2003.
6. Cfr. A. Cuccu 1991.
7. L'iniziativa del Piras sembra inquadarsi tra quelle forme di produzione sincretiche a metà tra l'impresa capitalista e quella cooperativista, se non altro perché i mezzi di produzione continuano a rimanere in mano alle tessitrici, nonostante il cavaliere provvedesse a rifornire le stesse delle materie prime (lane e cotonii) e avesse in gran parte il controllo della produzione, della commercializzazione e del plusvalore derivante dal loro lavoro.
8. In alcuni casi, come nel caso di tappeti e arazzi, si può ragionevolmente parlare di invenzione della tradizione.
9. G.U. Arata, G. Biasi 1935.
10. Il nome della scuola è dato dalle suore in memoria del colonnello dell'esercito Giuseppe Orrù che, alla sua morte, lasciò in eredità gli edifici su cui sorse l'iniziativa.
11. Questo ente aveva intrapreso la sua azione per la valorizzazione ed il rinnovamento estetico dell'artigianato sardo già negli anni Quaranta del secolo scorso. Le azioni del suo intervento prevedevano non solo la selezione dei prodotti e dei motivi tradizionali, ma anche l'elaborazione di originali accostamenti stilistici in chiave moderna. I due rappresentanti dell'ENAPI in Sardegna erano i già noti Ubaldo Badas per Cagliari ed Eugenio Tavolara per Sassari.
12. Va ricordato che la costituzione di cooperative rientra a far parte delle politiche economiche e sociali promosse dal movimento dell'Azione Cattolica.
13. Per una ricognizione delle principali tecniche si veda G. Carta Mantiglia 1987. Qui basti ricordare che quella *a unu in denti*, a partire dai primi decenni del Novecento, è la più comune ad Isili. Il nome deriva dal fatto che in ciascun dente del pettine della cassa battente passa un solo filo dell'ordito. Questa tecnica viene anche utilizzata per tessere la tela di fondo dei manufatti lavorati *a tenturai*. Tale procedimento, caratteristico dei tessuti cerimoniali, è dall'inizio del secolo scorso regolarmente utilizzato ad Isili per la lavorazione di arazzi, tappeti, cuscini, borse ecc. Consiste nel creare uno o più disegni attraverso l'uso di due tavolette di legno sottile con la punta arrotondata (*s'agu po tenturai* e *s'agu de palas*). La prima tavoletta permette il conteggio e la separazione dei fili che servono per formare il disegno da quelli dove si deve intravedere la tela; successivamente la tavoletta viene disposta trasversalmente, in modo da tenere sollevati i fili conteggiati, e avviene il passaggio manuale del filo (colorato o no) che crea il disegno. *S'agu de palas* ha invece lo scopo di tenere sollevati gli stessi fili

selezionati dal primo ago, in modo da predisporre l'ordito, una volta inserito uno stelo di giunco (o un filo di rafia), alla riproduzione facilitata e speculare dei motivi presenti nella prima metà del tessuto.

14. Le piante maggiormente utilizzate ad Isili per la colorazione delle lane erano: *su truiscu* (*Dafne gnidium*) per il nero, rosso, giallo; *s'orixedda* (*Rubia peregrina*) per il rosso-arancio; il mallo delle noci per il verde; *su tzafaranu* (*Crocus sativus*) per il giallo; *s'arenada* (*Punica granatum*) per il giallo senape; *sa nuxi* (*Juglans regia*) per il giallo chiaro e il marrone chiaro; *sa castangia* (*Castanea sativa*) per il grigio tortora; *su cardilloni* (*Asphodelus*) per il beige; *s'axina* (*Vite vinifera*) per il rosa-violetto; *s'ilixi* (*Quercus ilex*) per il rosso mattone; *su tásuru* (*Rhamnus alaternus*) per il giallo-verde-marrone; le bacche della robbia per l'azzurro, cfr. P. Zedde 2000.

15. Istituzione fondata a Parigi nel 1948 con l'obiettivo di favorire la distribuzione degli aiuti finanziari concessi dagli Stati Uniti per la ripresa economica dei paesi europei colpiti dalla guerra, secondo quanto previsto dal Piano Marshall.

16. Così scrive Ramy Alexander (1963, p. 48), consulente per l'artigianato del progetto OECE (poi OCSE) per la Sardegna, nella sua relazione conclusiva: «Dopo quattro o cinque mesi in tutti e due i centri [Isili e Santu Lussurgiu] le tessitrici avevano imparato non solo a tessere sui grandi telai nuovi, ma anche a manovrare l'orditoio, a perforare e legare i cartoni per la macchina Jacquard, a leggere le messe in carta, a fare il rimettaggio con accessori nuovi».

17. I motivi frequentemente più utilizzati nella tessitura di Isili sono:

*Su broccáu* – Il broccato; *Sa pavonessa* – La pavonessa; *Su dindu* – Il pavone; *S'áquila* o *s'áchili* – L'aquila; *Is ocras* – Le oche; *Is puddas* – Le galline; *Sa pudda tremi tremi* – La gallina tremolante; *Sa pudda pillonada* – La gallina con pulcini intorno; *Su pilloni e unu gravellu* – L'uccello e il garofano; *Su pilloni cun sa coa attrotaxiada* – L'uccello con la coda attorcigliata; *Su pilloni de cáscia* – L'uccello della cassapanca; *Su pilloni fui fui* – Rappresenta un uccello in movimento; *Su pilloni de ada e nuxi* – Rappresenta un uccello con la coda incrociata; *Is pillonis cúccur'a pari* – Motivo geometrico che rappresenta due uccelli; *Is cèrebus a corrus longus* – I cervi con le corna lunghe; *Is cèrebus a pèis pinnigaus* – I cervi con i piedi piegati; *Is cerebixeddus* – I cerbiatti; *Is cuáddus dopius* – I cavalli doppi; *Is molenteddus* – Gli asinelli; *Su leoni* – Il leone; *Is lillus* – I gigli; *Is gravellus* – I garofani; *Is arángius* – Le arance; *Is isprighixeddus* – Gli specchiotti; *Is isprighus mannus* – Gli specchi grandi; *Is arrosas incadenatzadas* – Le rose incatenate; *Is matas antigas* – Gli alberi antichi; *Su velludu* – Il velluto; *Is istellas* – Le stelle; *Sa mosta de aba* – Motivo geometrico floreale; *Is casteddus* – I castelli; *Is campanilis* – I campanili; *Su bastimentu* o *sa navi* – La nave; *Su dragu* – Il drago; *S'urrèi a cuáddu* – Il re a cavallo; *S'urrèi cun sa spada* – Il re con la spada; *Sa cassa manna* – La caccia grossa (rappresenta una scena di caccia al cervo o al cinghiale); *Sa cassa pittia* – La caccia piccola; *Santu Giorgiu* – San Giorgio; *Is ángelus* – Gli angeli; *Su ballu sardu* – Il ballo sardo (esiste in due diverse versioni, quella statica e quella dinamica); *Sa mosta e crésia* – Rappresenta delle rose ad otto petali all'interno di bordure geometrizzate.

18. Da una conversazione con il curatore del Museo.







## La tradizione “viva” della tessitura ad Aggius

Michela Sardo

Aggius è senza dubbio il centro più rappresentativo dell'artigianato tessile gallurese, forte di un'antica tradizione, attestata sin da epoca preistorica dal ritrovamento nel territorio di una grande quantità di fusi, fusaiole e pesi da telaio.

Le prime notizie storiche certe sulla tessitura ad Aggius risalgono però alla prima metà dell'Ottocento, quando l'Angius, alla voce *Gallura*, riferisce la presenza di un telaio o più in ogni abitazione e sottolinea l'abbondanza e la finezza dei manufatti creati dall'abilità e dalla laboriosità delle tessitrici che «fanno tele molto stimate, e le vendono in molti dipartimenti del regno; lavorano pure belle tovaglie, e alcune opere pajon molto superiori a' mezzi che si hanno. Il *forese* di prima qualità è considerato come uno de' migliori tessuti nazionali. Forse non si mandan fuor della provincia meno di 1000 pezze di lana, e altrettante di lino». <sup>1</sup> La tessitura aveva un ruolo molto importante per il bilancio della famiglia, poiché si tesseva non soltanto per soddisfare le necessità interne ad essa, ma anche per il commercio; inoltre questa attività poteva avvalersi della produzione locale delle materie prime costituite da fibre animali e vegetali, in particolare lana e lino. Fino ai primi anni del XX secolo si realizzava in casa tutta la biancheria da corredo: lenzuola, asciugamani, tovagliati, coperte e tappeti. Il lavoro a telaio condotto in famiglia, probabilmente a causa dell'isolamento che ha caratterizzato per lungo tempo le aree interne della Gallura, ha resistito fino a un periodo relativamente recente, durante il quale si è verificata una flessione notevole della produzione in corrispondenza dell'ascesa dell'offerta industriale. Mentre nel resto della Gallura c'è stato un graduale abbandono dell'attività tessile (anche se ancora oggi è possibile trovare in alcuni paesi qualche anziana che confeziona manufatti per uso privato), il paese di Aggius, pur con ritmi diversi, ha continuato a produrre fino ad oggi. A mantenere viva la tradizione ha contribuito notevolmente l'istituzione, il 13 settembre del 1927, del Corso d'arte tessile popolare patrocinato dall'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie

(ENAPI), diretto e fortemente voluto dal prof. Giovanni Andrea Cannas. Questa figura viene ancora oggi ricordata come quella di un mecenate che ha creduto e investito nello sviluppo di quest'arte popolare. Oltre al suo intervento in favore della formazione professionale, Cannas ha apportato importanti modifiche tecniche ai telai tradizionali, riadattandoli, e ha introdotto nel 1957 il telaio doppio per una produzione più celere, in grado di soddisfare le richieste del mercato. Infine, nel documento con cui donò i locali della cooperativa tessile al Comune di Aggius, per la creazione di un museo delle tradizioni aggesi, fece aggiungere una postilla perché fosse compresa nella struttura un'ala dedicata alla tessitura nella quale le artigiane avrebbero potuto continuare la loro attività. <sup>2</sup>

A partire dal 1956 <sup>3</sup> la tessitura artigianale, rimasta ancorata ai modelli tradizionali, si rinnova grazie alla collaborazione tra artigiane locali e due artisti colti e aggiornati come Mauro Manca e Aldo Contini, che contribuiscono notevolmente a rimodernare e allargare il repertorio dei modelli e dei decori. Così, oltre alle rielaborazioni dell'antico, si realizzano manufatti decisamente moderni che niente hanno in comune con la tradizione tessile agnese se non la materia prima utilizzata. Accanto alla produzione usuale di tappeti a strisce multicolori vivacissime si fa spazio quella di nuovi esemplari: «Grandi arazzi in lana sarda filati a mano di soggetto modernissimo, in cui va sottolineata la particolare bravura delle tessitrici nella interpretazione di difficili modelli ispirati alle esperienze più recenti dell'arte contemporanea. I tappeti si distinguono anche per le notevoli dimensioni». <sup>4</sup> I nuovi modelli, come detto, derivano dai disegni di Manca e Contini che, «accomunati dall'intenzione di trasferire nei tessuti i canoni dell'arte astratta», <sup>5</sup> sono divenuti i fautori del rinnovamento nell'arte tessile agnese. La nuova produzione, avulsa dalla tradizione, suscita opinioni contrastanti: vi è chi considera tali trasformazioni come espressione di un processo evolutivo dell'artigianato, <sup>6</sup> e chi invece sottolinea le profonde differenze «fra “prodotti universali”, privi di quei richiami che assegnano un fascino antico, e prodotti indigeni, carichi di simboli filtrati dalla storia». <sup>7</sup> Sul finire degli anni Sessanta la produzione di questa tipologia di manufatti





viene abbandonata per far ritorno ai modelli della tradizione con la ripetizione degli elaborati esistenti nelle collezioni pubbliche e private.

Ad Aggius si contano oggi tre laboratori: “L’albero padre”, cooperativa nata negli anni Ottanta che vanta un’esperienza pluridecennale nell’arte tintoria; la “Piccola cooperativa prof. Cannas” che comprende le tessitrici del MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas), formatesi alla scuola diretta dal professore; il centro pilota dell’ISOLA (attivo dal 1999).

### *Le materie prime*

I materiali tradizionali della tessitura aggeese sono la lana e il lino, entrambi prodotti in loco. Il cotone, presente raramente nell’ordito di alcuni manufatti più antichi, ha attualmente sostituito il lino di cui si è abbandonata la produzione negli anni Sessanta. Un tempo per la trasformazione delle materie prime si faceva ricorso alla *manialía*, cioè alla partecipazione dei membri della famiglia, a volte di amici e conoscenti, che veniva ricompensata con la restituzione dell’aiuto nello stesso o in altro tipo di lavoro. Oggi invece i materiali vengono acquistati da altri centri (la lana prevalentemente da Nule) già pronti per essere tessuti.

Le fasi della lavorazione della lana e del lino, comuni agli altri centri sardi, sono qui riportate con il solo fine di documentare i relativi termini galluresi. La provvista (*pruista*) della lana iniziava con la tosatura delle pecore (*tunditógghju*), eseguita da soli uomini per mezzo di forbici (*fólbiza*) tra maggio e giugno. I velli (*ácci*) erano quindi lavati in acqua calda per rimuovere le impurità e il grasso (*losgju*), sciacquati in acqua corrente e fatti asciugare. Si passava poi alla carminatura manuale (*graminatógghju*) che costituiva per i giovani occasione di festa. Si procedeva quindi alla cardatura per mezzo di scardassi (*spinazzi*), facendo passare piccole manciate di lana attraverso i chiodi; in questo modo si potevano selezionare le fibre per ottenere tre diverse qualità di lana: *primmu strammu* o *fiori di lana*, costituita dalle fibre (*zirri*) più lunghe e pregiate, era destinata alla tessitura dell’orbace (*fresi*), con cui si confezionavano parti del costume tradizionale e le coperte per il periodo invernale chiamate *caldati*; *sigundu strammu* o *lana*, di qualità media era utilizzata per la trama di bisacce (*béltuli*), coperte (*sacc’a cjai*, *sacchi di letto*) e sacchi per trasporto di cereali (*sacchi di somma*); *telzu strammu* o *fiòcca*, di qualità inferiore, impiegata per l’imbottitura di materassi (*stramazzi*).

La filatura veniva eseguita con la conocchia (*rucca*) e il fuso (*fusu*); soltanto poche famiglie possedevano un

321. *Bisaccia*, Aggius, inizio sec. XX  
125 x 50 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

322-323. *Bisaccia*, Aggius, sec. XX (fronte e retro)  
98 x 41 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.





322



323





filatoio a pedale. Le matasse (*azzoli*) ottenute per mezzo dell'aspo (*naspa*) e dell'arcolaio (*chíndalu*) venivano ridotte in gomitoli (*ghjummeddi*) utilizzati per la formazione dei rocchetti (*canneddi*) per la spola, e anche per l'ordito (*ulditu*) se si doveva tessere l'orbace.

La lavorazione del lino iniziava con l'estirpazione degli steli che, raccolti in manelli (*manneddi*), venivano immersi nell'acqua e lasciati a macerare; si battevano poi con un mazzuolo di legno (*ciòla*) per renderli morbidi ed essere così sottoposti alla gramolatura (*algatatura*); le fibre, private di impurità e parti legnose, venivano trattate con scardassi di varia misura (*spinazzu grossu*, *spinazzu muzanu*, *spinazzu fini*) che separavano le fibre più pregiate (*lu curizoni*) da quelle di qualità media (*rasciula*) e dalla stoppa (*stuppa*).

#### *L'arte tintoria*

Nel passato, per la tintura delle fibre, si faceva ricorso soprattutto a essenze vegetali reperibili nelle campagne

del paese, con le quali si ottenevano colori caldi e accesi; le piante tintorie più comuni e quindi più usate erano: la buccia della cipolla (*ciúdda*), il mallo di noce (*noci*), le foglie del castagno, l'ontano (*alzu*), il sambuco (*sambucu*), la fitolacca (*ua canina*), lo zafferano (*zafferanu*), l'edera (*gréddula*), l'alaterno (*sásima*), la ferula (*feruledda*), l'iperico (*alba di Santa Maria*), lo gnidio (*pateddu*), la stocella (*petralana*), la robbia (*sorizzedda*) che veniva coltivata fino a tutto l'Ottocento nelle vicine campagne di Tempio. Soltanto chi aveva maggiore disponibilità economica poteva permettersi di acquistare essenze d'importazione, come il campeggio per il nero, il kermes per il rosso scarlatto e l'indaco per l'azzurro/blu; il ricorso a queste sostanze avveniva talvolta anche a causa della particolare difficoltà di ottenere la tinta dell'esatta tonalità desiderata con l'uso delle erbe. Alcune anziane del paese sostengono che il color arancio acceso, che si può ancora ammirare in alcuni manufatti di inizio Novecento, si otteneva da un fungo tipico





324

della macchia mediterranea con crescita esclusiva sotto arbusti di cisto.<sup>8</sup>

Attualmente, per la lana, si fa largo uso di tinture sintetiche, acquistate già pronte, anche se, pur in misura minore rispetto al passato, non mancano le lane tinte con essenze vegetali. L'ostacolo principale per chi si occupa oggi della tintura naturale nasce dalla difficoltà di reperire informazioni esatte e compiute su tutti i vegetali che venivano realmente utilizzati: infatti soltanto poche tessitrici anziane ricordano le parti delle piante da cui si estraggono tinte assolutamente diverse.

I colori che ricorrono più spesso nei tappeti aggesi, oltre al nero, al bianco e al grigio naturali del vello, sono: il rosso e il giallo in tutte le tonalità, il grigio, il verde, il viola, l'arancione, il marrone e il granato.

La produzione odierna, pur conservando i colori della tradizione, si è adeguata alle richieste del mercato turistico in cui prevalgono le tinte fredde, in particolare l'azzurro, molto amato dai turisti della Costa Smeralda

(principale mercato di vendita per la vicinanza naturale della zona), soprattutto in associazione al motivo decorativo della pavoncella, quasi un marchio di Sardegna.

#### *L'ordito*

Conclusa la preparazione del filato, le tessitrici aggesi si riunivano all'aperto per allestire l'ordito. Per questa operazione era richiesta la partecipazione di molte persone; le lavoratrici più esperte stendevano contemporaneamente più di un gomito.

324. *Bisaccia*, Aggius, inizio sec. XX

168 x 65 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

Le decorazioni e le misure di questa tipologia di manufatti variano in funzione del loro utilizzo. La bisaccia di più ridotte dimensioni è adatta al dorso di un asino (figg. 322-323) mentre quella più grande (fig. 324) a quello di un mulo o di un cavallo. La decorazione semplice riportata sia sul retro che sulle tasche le identifica come bisacce destinate all'uso quotidiano.















325. *Bisaccia*, Aggius, inizio sec. XX (particolare) 126 x 53 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas). Tra i motivi decorativi più frequenti per la realizzazione di bisacce "festive" vi è quello denominato *biddutu lunatu*. Il nome deriverebbe dalle proprietà del filato sul quale le diverse incidenze della luce creano sfumature cangianti e variazioni del colore simili a quelle del velluto.

326. *Bisaccia*, Aggius, 2006 (particolare) 136 x 49 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, collezione privata. Questo manufatto, riproduzione da un modello antico, è un tipo di bisaccia che veniva esibita nelle giornate di festa. La tasca è ornata da tre strisce più larghe con il motivo *a dati*, separate fra loro da due più piccole chiamate *pomu*, mentre il retro presenta fasce monocrome alternate con il motivo *a cjai*. Pare che nel disegno *a dati* la *data* stesse ad indicare la quantità di lavoro svolto giornalmente da una tessitrice esperta.

327. *Bisaccia*, Aggius, fine sec. XX (particolare) 150 x 48 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, collezione privata.

328. *Capitaleddhi*, Aggius, fine sec. XX 83 x 45 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, collezione privata. I *capitaleddhi* (piccoli cuscini) erano realizzati per la cavalcata femminile: solitamente coordinati con una bisaccia, venivano utilizzati nelle occasioni festive, come i matrimoni o le feste religiose, durante i quali uomo e donna cavalcavano insieme.







329

Nel terreno venivano conficcati dei paletti (*pioni* il primo e l'ultimo e *alghèddhi* quelli intermedi), a distanza di circa un metro l'uno dall'altro e in numero variabile a seconda della lunghezza dell'ordito; fra questi veniva steso un fascio di fili paralleli, fino a raggiungere la misura corrispondente alla larghezza del telaio. Gli incroci centrali, ottenuti con due canne legate in coppia (*li gruzi*), avevano la funzione di separare i fili dispari da quelli pari e di guidarli una volta sistemati nel telaio fino al pettine della cassa battente (*tóppi*). Al termine dell'operazione si sistemava l'ordito nel telaio, arrotondandolo nel subbio posteriore che per l'occasione veniva portato all'esterno. Grande attenzione era posta a garantire la tensione dell'ordito perché non si verificasse, durante la tessitura, il cedimento della cimosa (*lu capu còrriu*) sui lati che avrebbe prodotto una tela sbilenca. Una volta caricato il subbio sul telaio, si passava al rimettaggio e all'inserimento dei fili nei licci (*inlizzà*) e nel pettine della cassa battente (*impittinà*). Gli errori più frequenti in queste fasi sono: *lu tranéddhu*, l'imbroglio, che consiste nella mancata introduzione del filo fra i denti del pettine; *li suréddhi*, cioè l'introduzione di due fili di trama in un unico occhiello dei licci.<sup>9</sup> Il filato usato per l'ordito era generalmente di lino, più raramente si faceva ricorso al cotone, mentre la trama veniva realizzata in lana con due tipi di filo: il filo a un capo, che passava attraverso la spola per formare la base del tessuto, e il filo ritorto a due capi, in genere avvolto in piccoli gomitolì, usato per il disegno in rilievo, e introdotto con le mani.

Il filo a due capi veniva ritorto utilizzando un torcitoio a pedali detto *macchina pa truffigghjà*, utilizzato ancora oggi, e poi ridotto in matassine con l'arcolaiò (*chindalu*). Attualmente le tessitrici non realizzano più l'ordito, se non in qualche rara occasione a fini turistici o didattici. All'ordito di lino si è sostituito quello industriale in cotone acquistato già pronto per l'uso.

A testimonianza della prassi di questa attività, nel centro storico di Aggìus si trova una via chiamata "largo

329. *Telo*, Aggìus, fine sec. XIX

200 x 50 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggìus, collezione privata.

La lunghezza di questa striscia, utilizzata oggi come arazzo, farebbe pensare ad un suo precedente uso come parte di una coperta composta da più teli. Come in altri manufatti antichi prevalgono le tinte calde. Oltre al nero, al bianco e al grigio naturali del vello, i colori più ricorrenti nella tessitura aggese sono: il rosso e il giallo in tutte le tonalità, il grigio, il verde, il viola, l'arancione, il marrone e il granato.

330. *Copribanco*, Aggìus, prima metà sec. XX

125 x 40 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggìus, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

Il disegno *a dati* consiste in una serie di strisce orizzontali contenenti vari soggetti che possono essere diversi oppure ripetuti. I motivi decorativi più usati sono: *data di mezu*, cioè il motivo che sta al centro del manufatto; *la prima* e *l'ultima data*, ossia i motivi che si trovano all'inizio e alla fine del lavoro e che contengono rombi di dimensioni e colori diversi; *la data a fiori* e quella *a stella* che riportano appunto questi disegni.



dell'ordito", luogo canonicamente utilizzato in paese per compiere questa operazione, dove ancora si possono osservare i fori a terra in cui venivano infissi i pioli.

### *Il telaio*

L'antico telaio agnese è quello orizzontale, largo in media 120 cm, dal quale si ottengono strisce di tessuto alte circa 60 cm. I manufatti di larghezza superiore, ad esempio le coperte, erano realizzati cucendo insieme due o tre strisce tessute separatamente. Molti di questi telai, costruiti da oltre un secolo, sono ancora in funzione presso privati o esposti al museo etnografico. L'ottimo stato di conservazione è dovuto all'uso di legni duri quali il noce, il castagno, il ciliegio e il ginepro che, sebbene più difficili da lavorare rispetto ad altri, garantivano una maggiore durata. Solitamente la traversa posteriore del telaio era appesantita da due grossi massi di granito, quale contrappeso alla pressione che esercitava la tessitrice azionando la cassa battente. Assolutamente identico nella struttura e negli accessori, il telaio doppio, introdotto da Cannas nel 1957, differisce però per dimensioni: è largo 210 cm e prevede l'attività contemporanea di due tessitrici.

I telai moderni si differenziano da quelli antichi soprattutto per i materiali con cui vengono realizzati alcuni indispensabili accessori, ad esempio i denti dei pettini, una volta in canna ed oggi in metallo.<sup>10</sup>

### *I manufatti*

Nella realizzazione dei manufatti tessili la manualità delle tessitrici è rimasta inalterata; rispetto alla tradizione le novità riguardano i colori, la disposizione, le dimensioni e l'ordine dei motivi iconografici, che per le tessitrici di oggi non hanno più il significato sacrale e simbolico di un tempo, ma costituiscono quasi esclusivamente la decorazione.

Nella tessitura di tovagliati, lenzuola, asciugamani, camicie, sono impiegati il lino e il cotone. Il tessuto per tovagliati e asciugamani è realizzato con la tecnica a trame lanciate con la quale si ottengono motivi di varia forma denominati *scaccu a centesimi*, *a rosa*, *a mattoni*, *a spiga* e *a granu d'olzu*, secondo il richiamo ad ognuno di questi elementi (i teli realizzati con questa tecnica venivano spesso uniti con un tramezzo o falsatura a uncinetto). L'armatura (*inlizzatura*) richiede quattro licci, ognuno dei quali ha un suo nome: il primo è detto *dananzi*, il secondo *facca addananzi*, il terzo *facca addaretu*, il quarto *daretu*. Per questa tecnica si usa un pettine stretto formato da circa 60 asticelle ogni 10 cm; in ogni dente sono inseriti due fili di lino per un totale di 120 fili ogni 10 cm. Molto simile a *lu scaccu* è *lu scarramanu*, un po' più elaborato, particolarmente usato per tovagliati, costituito da un disegno a rombi concentrici, detti *pungbi*, in numero variabile da due a sei, disposti a scacchiera. Purtroppo alcuni di questi motivi, non essendo più ripetuti, non sono stati ancora recuperati all'uso dalle tessitrici attuali.







La lana è impiegata per la tessitura piana in diagonale dell'orbace (*fresi*), la cui produzione è proseguita fino a pochi decenni fa; altri tessuti in lana sono prodotti per bisacce (*béltuli*), copricassa o tappeti, cuscini (*capitali*), cuscini da sella (*capitaleddhi*) e coperte (*sacchi di letto* o *sacc'a cjai*). Se ne distinguono due tipologie: *sacc'a cjai* classico, caratterizzato da un motivo a scacchiera tessuto col ricorso a due spole di diversi colori; *sacc'a cjai* di stracci, che è la coperta più povera realizzata impiegando come trama strisce di tessuto di recupero. La tecnica a trama a vista usata per la realizzazione di questi tessuti prevede l'inserimento di un filo di ordito in ogni dente (*a un'in dente*). I manufatti così ottenuti presentano l'ordito in lino, in rari casi in cotone, e il tessuto di fondo è realizzato con il filo a un capo lanciato con la spola; da esso spiccano i fili di trama supplementari a due capi, con cui si crea il disegno in rilievo.

I manufatti aggesi si caratterizzano sia per i colori, sia per i disegni che li differenziano dalle altre produzioni isolate: essi presentano motivi geometrici, detti attualmente "*all'antiga*", ripetuti su fasce parallele. I disegni più antichi sono chiamati *cjai* e *dati*. Il primo, usato come detto per la realizzazione di coperte, consiste in un'alternanza di quadrati a due colori (uno chiaro e uno scuro) con effetto a scacchiera, che solitamente si sussegue a strisce monocrome. Più complesso risulta il disegno *a dati*: si tratta di una serie di strisce orizzontali, separate fra loro da una fascia più sottile e di diverso colore chiamata *pomu*, contenenti vari soggetti che possono essere diversi in ogni striscia oppure sempre ripetuti. I motivi decorativi dei *dati* che ancora si riproducono sono denominati: *data di mezu*, cioè il motivo che sta al centro del manufatto; *la prima* e *l'ultima data*, ossia i motivi che si trovano all'inizio e alla fine del lavoro e che contengono rombi di dimensioni e colori

331. *Tappeto*, Aggius, inizio sec. XX

145,5 x 65 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

Tra i manufatti più antichi ricorre spesso il disegno a rombi, detti *pungbi*, il cui nome rimanda ad antiche pratiche rituali in cui si mescolano paganesimo e cattolicesimo. *Li pungbi* erano degli amuleti che, posti tra le fasce del neonato o tra gli abiti di chi si credeva colpito da un potere malefico, svolgevano la funzione di tener lontano il malocchio; confezionati solo nei giorni di festa da donne *prattiche*, cioè con esperienza, erano dei sacchetti di stoffa in cui venivano inseriti oggetti simbolici come reliquie, immagini di santi, incenso, ciuffi di capelli ecc.

332. *Tappeto*, Aggius, fine sec. XX (particolare)

232 x 146 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, collezione privata.

La ripetizione e riproposizione degli elaborati esistenti nelle collezioni pubbliche e private ha permesso la conservazione di modelli e tecniche che altrimenti si sarebbero persi nel tempo. Questo è avvenuto soprattutto per le coperte, con la loro graduale trasformazione in elementi di arredo quali tappeti e arazzi – non a caso una tipologia di manufatti molto richiesta dal mercato –, mentre non sono stati recuperati alcuni motivi propri del tessuto per tovagliati e asciugamani (ad esempio *lu scarramanu*, un decoro costituito da rombi concentrici, in numero variabile da due a sei, disposti a scacchiera).









333. *Telo*, Aggius, prima metà sec. XX (particolare)  
200 x 53 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas).

La tecnica a trama a vista usata per la realizzazione di questi tessuti prevede l'inserimento di un filo di ordito in ogni dente del pettine del telaio (*a un'in dente*).

334. *Coperta*, Aggius, fine sec. XIX  
180 x 160 cm, ordito in lino e trama in lana, telaio orizzontale, Aggius, collezione privata.

Il telaio tradizionale agnese misura all'incirca 120 cm.

In esso si tessono strisce di tessuto di appena 60 cm.

In passato, per la realizzazione delle coperte, venivano cuciti insieme due o tre teli fino a raggiungere la misura corrispondente a quella del letto. La bravura delle tessitrici veniva misurata anche dalla capacità di unire le strisce di tessuto facendo coincidere le decorazioni.

In alcune coperte è evidente la presenza di un telo diverso dagli altri: ciò farebbe pensare ad una aggiunta successiva avvenuta a causa di un intervento di restauro (per sostituirne uno logorato dal tempo e dall'usura o per ingrandire una coperta).

335. Interno del MEOC (Museo Etnografico Olivia Carta Cannas), Sala della tessitura, Aggius, 2006.

I telai presenti in questa sezione del Museo provengono dalla cooperativa tessile nata intorno agli anni Trenta. Oltre ai telai tradizionali, su cui sono state apportate delle piccole modifiche tecniche, vi è anche un telaio doppio introdotto alla fine degli anni Cinquanta del Novecento per una produzione più celere.















diversi; *la data a fiori* e quella *a stella* che riportano appunto questi disegni. In alcuni casi una stretta striscia con il motivo *a cjai* separa la *data* da *lu pomu*.

La tecnica *a suprariccio* (equivalente a quella *a ranu* di area logudorese), detta anche *a ricciuli*, cioè a riccio o a grani in rilievo, è stata introdotta più recentemente ed è presente nei tappeti e nelle coperte realizzati con ordito in cotone, trama in cotone e lana a due capi di spessore e colore contrastante sul fondo.

La decorazione a rombi, detti *punghi*, è indubbiamente la più ricorrente; è presente infatti in ogni tipologia di manufatto. Questo motivo, considerato oggi semplicemente come una decorazione, conserva nel nome la sua valenza apotropaica. *Li punghi* erano degli amuleti che, posti tra le fasce del neonato o tra gli abiti di chi si credeva colpito da un potere malefico, svolgevano la funzione di tener lontano il malocchio; confezionati solo nei giorni di festa da donne *prattiche*, cioè con esperienza, avevano la forma di un sacchettino di stoffa in cui erano inseriti oggetti simbolici (reliquie, immagini di santi, incenso, ciuffi di capelli ecc.).<sup>11</sup>

Oltre al motivo geometrico nella tessitura aggeese si ritrovano: elementi antropomorfi, i più frequenti dei quali sono la coppia di sposi (*li spusini*) e le raffigurazioni del ballo in cerchio (*lu baddbu tundu*); e motivi zoomorfi in forma stilizzata, in particolare pavoni ed altri uccelli (*áia*).

### **L'attualità**

Nonostante le innovazioni tecniche apportate nei tempi moderni, i manufatti tessili di Aggius hanno conservato attraverso i secoli le antiche caratteristiche di lavorazione e di disegno; è cambiata però la loro funzione: da necessità a bene di lusso. Dalla creazione di coperte per soddisfare un bisogno primario si è progressivamente passati alla realizzazione dei tappeti come elemento di decoro e arredo d'interni.

Come detto la produzione odierna si divide in due tipologie: la prima comprende i manufatti realizzati prendendo a modello gli elaborati antichi, caratterizzati prevalentemente da una decorazione astratta, aniconica; la seconda annovera esemplari che si discostano dai canoni della tradizione per dimensioni, colori, disposizione e ordine dei motivi iconografici.

All'interno della nuova produzione assume un peso rilevante il cosiddetto "stile Costa Smeralda". Questi nuovi tappeti sono abbondantemente cresciuti in dimensione; i colori caldi e intensi della tradizione lasciano il posto a varie tonalità di azzurro e altre tinte fredde, mentre nelle decorazioni acquistano sempre più spazio i motivi iconografici della flora e della fauna che nella disposizione non rispettano le antiche regole di composizione. Ciò è dovuto sia alla perdita del significato simbolico attribuito ai decori tradizionali, sia alla domanda del mercato trainato dalle richieste dell'industria turistica provenienti dalla Costa Smeralda, da cui prende il nome la nuova produzione.

L'isolamento delle zone interne della Gallura ha senza dubbio contribuito alla salvaguardia della tradizione tessile aggeese che è riuscita a resistere ai tentativi di ingerenza esterna presentatisi nel tempo. La riproduzione continua dei manufatti ad opera delle tessitrici ha consentito la conservazione dei modelli tradizionali, giunti sino a noi senza condizionamenti derivati dalla contemporanea creazione dei nuovi modelli.

Un forte contributo alla tutela di quest'arte è dato dall'opera del Museo Etnografico che promuove la conoscenza della cultura, tramandandone le peculiarità attraverso l'esposizione permanente del tessuto autoctono e l'organizzazione a fini didattici di laboratori di tintura e tessitura.<sup>12</sup>

### **Note**

1. Cfr. V. Angius 1833-56, s.v. *Gallura*, vol. VII, 1840, p. 144.

2. Negli anni Sessanta la scuola di tessitura di Aggius chiude per riaprirsi a Calangianus, sempre ad opera del professor Cannas, con il nome di Istituto professionale per il sughero e la tessitura.

3. Da quest'anno in poi il gruppo delle tessitrici di Aggius partecipa alle mostre organizzate dall'ISOLA con il titolo di collaboratrici, ricevendo numerosi premi.

4. *VI Mostra artigianato sardo* 1962.

5. M. Marini 1997.

6. In uno studio sull'artigianato sardo Alfredo Sacchetti (1962) scrive: «Il manufatto del nuovo artigianato sardo include elementi simbolici decorativi ed arcaici in una luce strutturale nuova, su trame moderne e fondi originali elaborati nel quadro delle esigenze artistiche contemporanee. In altre parole saremmo di fronte ad un fermento creativo che non rinnega il passato regionalistico, ma lo rinvigorisce anche psicologicamente».

7. M. Marini 1997.

8. Si tratta probabilmente della *Russula cistoadelphina* il cui habitat corrisponde a quello descritto dalle anziane tessitrici. A sostegno di questa ipotesi si sono prese in esame le reazioni macrochimiche della carne del fungo nello specifico con il solfato ferroso (FeSO<sub>4</sub>) da cui si ottiene il colore arancio-carnicino.

9. F. Arras 2000.

10. Nomi galluresi delle parti del telaio: *li banderi* o *casciali*, le travi verticali; *li bancòni*, le traverse; *li pidigàgnuli*, i pedali; *li licci*, i licci; *la manunta*, le tavolette verticali che sorreggono la cassa battente; *la spádula*, l'asta posta nel subbio anteriore dotata di fori a forma di spada e *la téndula*, l'asta inserita nel subbio posteriore, tutte poggiano a terra per garantire la trazione del tessuto; *li ruceddbi*, assi di legno che tengono fermi i subbi sul telaio, usati anche come guida del subbio posteriore durante l'avvolgimento dell'ordito.

11. L. Cecchini, F. Fresi, *Ci credono tutti? Riti, credenze, superstizioni del popolo di Gallura*, Brescia 1978.

12. Un particolare ringraziamento ai curatori del MEOC e alle tessitrici, che con la loro disponibilità e partecipazione hanno fornito notizie e indicazioni utili alla redazione di questo testo.











336. *Coperta*, Aggius, fine sec. XIX  
191 x 153 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.

337-338. *Coperta*,  
Aggius, fine sec. XIX  
181 x 192 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.

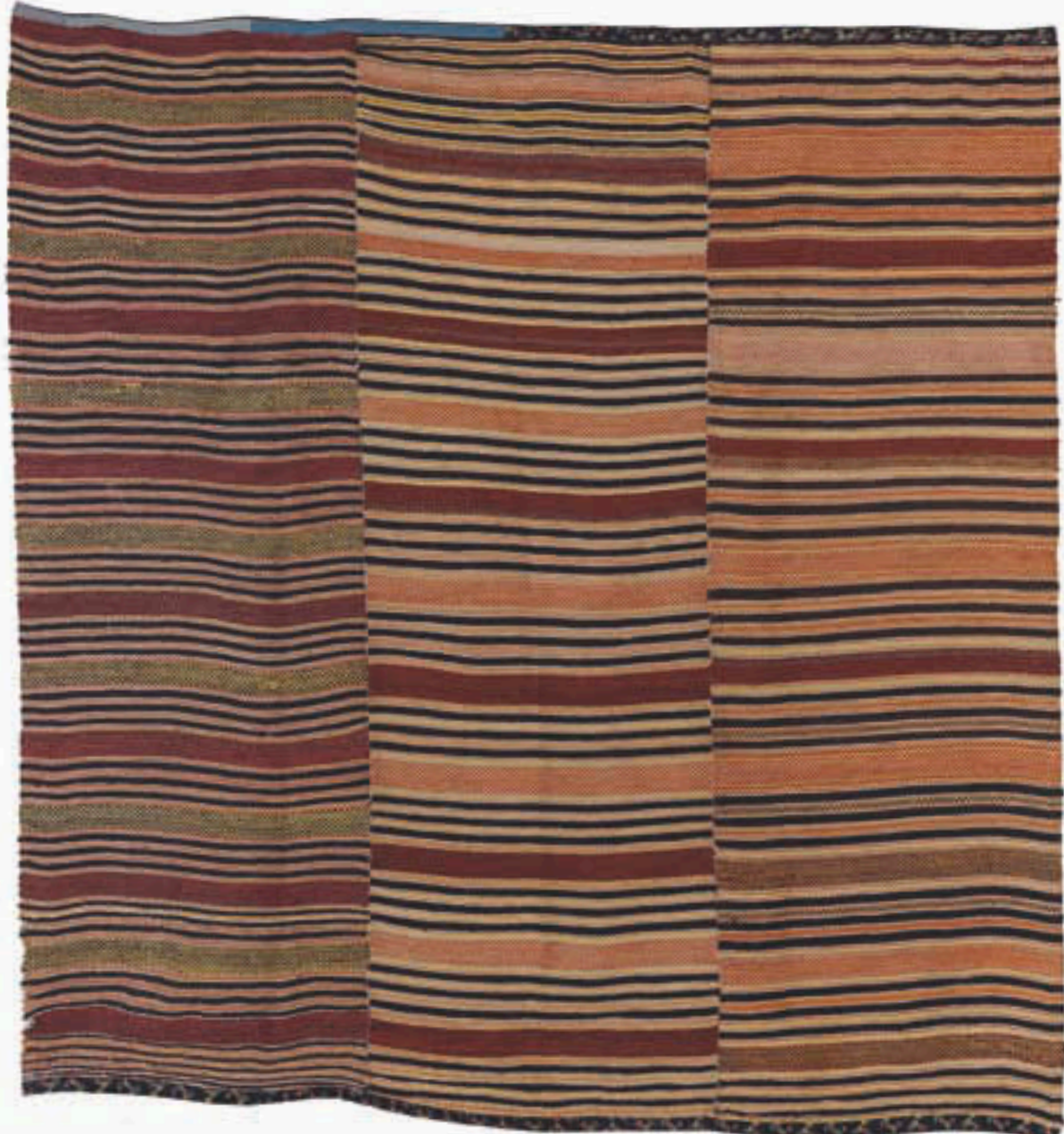
339-340. *Coperta*,  
Aggius, fine sec. XIX  
161 x 135 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.  
Le materie prime impiegate per la  
creazione dei filati erano: il lino,  
con cui si realizzava l'ordito, e la  
lana, usata per la trama, entrambi  
prodotti in loco. Nei manufatti  
più recenti l'ordito di lino è stato  
progressivamente sostituito con  
quello in cotone.

341. *Coperta*, Aggius, fine sec. XIX  
161 x 188 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.

342. *Coperta*, Aggius, fine sec. XIX  
186 x 159 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.

343. *Coperta*, Aggius, 1910  
198 x 150 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.  
La coperta, realizzata nel 1910,  
conserva il colore originario  
ottenuto con le tinte naturali.  
Per la tintura dei filati si faceva  
ricorso a essenze vegetali  
reperibili nelle campagne del  
paese o in quelle vicine di  
Tempio mentre soltanto chi  
aveva maggiore disponibilità  
economica poteva permettersi  
di acquistare essenze di  
importazione.

344. *Coperta*, Aggius, sec. XIX  
192 x 145 cm, ordito in lino e  
trama in lana, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.  
Si tratta di una delle coperte più  
antiche conservate ad Aggius,  
chiamate *sacc'a cjai* perché  
riportano appunto il disegno *a  
cjai* che, ottenuto con l'impiego  
di due spole, consiste in  
un'alternanza di quadrati a due  
colori con effetto a scacchiera.



338



339













341



















# La tessitura a Samugheo

Marialisa Saderi

Il Mandrolisai, nell'area centro-sud della Sardegna accoglie Samugheo, centro di circa 3400 abitanti.

L'artigianato tessile, per l'economia di questo centro geograficamente isolato, riveste particolare importanza, basti pensare che circa il 50% della popolazione è occupata proprio in questo settore. Dalla Regione Sardegna è giunto il riconoscimento di Distretto Tessile: si contano più di 20 laboratori a carattere industriale, con oltre 160 dipendenti, e almeno un telaio di tipo tradizionale per ciascuna abitazione, il consorzio di un gruppo di imprese del settore ha inoltre raggiunto l'importante obiettivo dell'ottenimento del marchio DOC per i prodotti tessili.

Tantissimi sono i giovani che, con grande spirito di intraprendenza, hanno sconfitto il pericolo dello spopolamento, dando vita a un importante e solido tessuto sociale ed economico, radicato nel passato.

Non avrebbero mai pensato, le donne di ieri, che producendo manufatti destinati al proprio nucleo familiare e al personale fabbisogno, un giorno si sarebbero dedicate al commercio delle loro creazioni, manufatti che poi avrebbero anche fatto il giro del mondo.

È grazie alla notevole capacità imprenditoriale delle prime pioniere<sup>1</sup> che Samugheo si è affermato come uno dei maggiori centri della tessitura sarda.

In questo paese la tessitura ha una storia ricca e originale, quotidianamente testimoniata dai materiali raccolti negli spazi del Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda, importante vetrina che amplia il suo racconto da Samugheo ai tessuti di tutta l'Isola.

Coperte, copricassa, bisacce, collari per buoi e cavalli, abiti tradizionali e tovagliati: i circa 400 manufatti – che, oltre al nucleo di quelli locali, comprendono quelli provenienti da tutta la Sardegna –, i percorsi guidati, col ricorso anche al video, insegnano ad apprezzare, conoscere e amare la grande cultura tessile dell'Isola.

Un altro importante passo è stato fatto quando, nel 2002, assieme all'inaugurazione del Museo, ha aperto i battenti anche l'Istituto Statale d'Arte con lo specifico indirizzo "arte del tessuto, moda e costume".

## *Artigianato tessile: la produzione contemporanea*

Un'esplosione di colori e la scelta delle materie prime sono l'essenza di una ricca creatività applicata a tappeti e copriletto, tovagliati, tende, asciugamani, centrotavola, bisacce e arazzi.

Nella produzione contemporanea, oltre al telaio manuale, sono impiegati quelli meccanici e semimeccanici: attualmente tre sono le tecniche più diffuse, *a pibiones* (soprariccio), *a tauledda* (a tavoletta) e *a litzos* (a licci).

Per la valorizzazione dei suoi prodotti, Samugheo organizza annualmente la Mostra Mercato dell'Artigianato, ormai giunta alla 39esima edizione: un vero emporio itinerante dell'arte tessile che si snoda nel centro storico e nelle tante botteghe artigiane. Per l'occasione ampio spazio viene dato inoltre a una vasta gamma dell'eterogenea produzione manifatturiera locale, accanto alle creazioni di diverse parti dell'Isola.

È in progressivo aumento la richiesta del mercato di tessuti sardi; di anno in anno sono sempre più numerosi gli alberghi, i villaggi turistici e i privati che fanno richiesta di tessuti destinati all'arredamento in stile "sardo", incrementando così la già florida tradizione tessile.

## *Manufatti tipici di Samugheo*

Attualmente la maggior parte dei samughesi si dedica all'artigianato come occupazione primaria. Le notizie storiche dell'Angius riportano che «le donne sono laboriosissime e fanno molta opera sul telajo. I telai non sono meno di 360.<sup>2</sup> Lavorano esse sulla lana e sul lino, ma principalmente sopra la seconda materia, fabbricando molto al di là del bisogno domestico, onde fanno un lucro assai notevole vendendo il superfluo».<sup>3</sup>

Il telaio tradizionalmente impiegato è quello di tipo orizzontale, i filati sono di lana, lino e cotone; quest'ultimo ebbe una larga diffusione dai primi del Novecento, grazie alla sua facile reperibilità in commercio, sostituendo gradualmente il lino.

La maestria delle artigiane è tale che gli consente di effettuare qualsiasi tipo di lavorazione, soddisfacendo al meglio le richieste del mercato, fatto che, a tutt'oggi, ha reso difficoltosa l'individuazione di modelli con caratteristiche tipiche locali. Attualmente, per esempio, predomina il punto *a pibiones*, in passato poco utilizzato.





346

346. Sala espositiva del MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda) di Samugheo.

347. *Coperta*, Samugheo, 1850

185 x 180 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).

Si tratta di una coperta di uso quotidiano, tessuta con la tecnica *a tauledda*, realizzata in tre teli date le ridotte dimensioni del telaio tradizionale.

Le testimonianze di alcune anziane artigiane indicano infatti il tipo di lavorazione *a un'in dente* come tecnica un tempo più diffusa e negli ultimi tempi si va appunto verso il recupero di questa vecchia tradizione.<sup>4</sup>

Così come sono variate le tecniche, anche la tipologia dei manufatti si discosta da quelli della tradizione: sino alla prima metà del Novecento la produzione tessile era imperniata prevalentemente nella realizzazione di coperte e bisacce, e poi di collari per animali, giroletti, copricassa, sacchi per i cereali, indumenti, mentre attualmente – assecondando le richieste di mercato derivate dalle mutate condizioni di vita – si realizzano tende, tovagliati, cuscini, asciugamani, centrotavola, arazzi, e soprattutto tappeti di tutte le dimensioni, dagli scendiletto ai sottotavolo.

Il repertorio iconografico tradizionale dei manufatti di Samugheo è piuttosto vario e vasto, si ricorda: *sa mostra 'e su sole* (la decorazione del sole); *sa mostra 'e sa 'ide* (la decorazione della vite); *sa mostra 'e s'orrosa* (la decorazione della rosa); *s'istella* (la stella); *sa cannuga* (la conocchia); *is gancios* (i ganci); *is paonesseddas* (le pavoncelle); *is paonessas a coa quadra* (le pavoncelle con la coda quadrata); pavoni e chiese; *su ballu sadru* (il ballo sardo); croce e quadri; *s'orrosa incodronada* (la rosa incoronata); *is limoneddos* (i piccoli limoni); vaso

fiorito; *sa mostra 'e sa saffatta* (la decorazione del vassoio); spighe di grano; l'albero della vita; *pigiones e crebos* (uccelli e cervi); *is anghelos* (gli angeli); *su joghittu* (il giochino); *sa dama* (la dama); *sa nae* (il ramo); *sa cassa sadra* (la cassapanca); *pigiones coa a pare* (uccelli con la coda unita); *su pistoccu* (il biscotto); bronzetti; lo zoo del conte; *sa foggia 'e su creccu* (la foglia della quercia); *su barandilliu* (la ringhiera); rombo doppio; *su mustatzolu* (il mostacciolo); *su cuscinu* (il cuscino); *s'orrosigbedda* (la rosellina); *su tulipanu* (il tulipano); greca romana; colombe; colombe della pace; uccello fiorito; uccello esotico; uccello marino; uccello del paradiso; *sa farfalla*; *sa piberedda* (la piccola vipera); draghi.

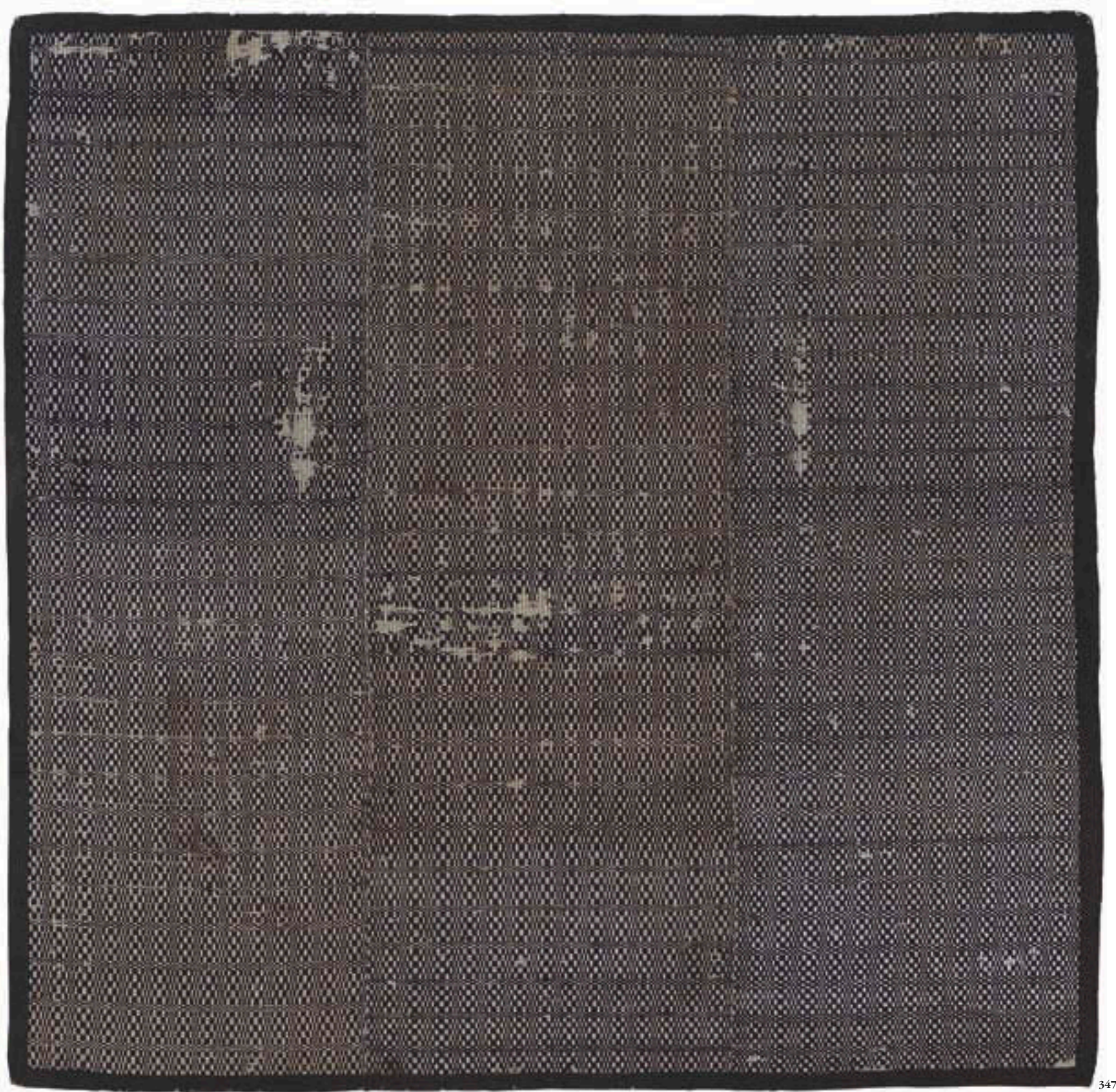
### Un manufatto particolare

A seguito dell'individuazione di particolari motivi iconografici (unitamente al loro impiego) riportati su certi manufatti – esperienza consumatasi nell'ambito di un progetto comunale di censimento dei prodotti tessili d'epoca, da presentare nel nascente Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile di Samugheo –, è emerso un arazzo di modeste dimensioni con disegni insoliti. Una prima cornice di forma rettangolare, con un motivo a "V" e a zig-zag, ne racchiude una seconda, quasi identica, ancora a motivo geometrico. Un secondo bordo è caratterizzato da un susseguirsi alternato di motivi naturalistici floreali e zoomorfi (uccelli) e una serie di quadratini concentrici disposti a formare delle piantine. All'interno si avvicendano altre figure zoomorfe e motivi floreali, che arricchiscono il disegno, completato da due figure antropomorfe, disposte agli angoli inferiori del manufatto, in atteggiamento orante, che nella parte superiore, si possono assimilare alle incisioni rupestri presenti nelle *domus de janas* di Cheremule, in località Museddu, rappresentanti la vita o la morte a seconda che siano dritte o capovolte.<sup>5</sup>

L'ipotesi è che entrambe le raffigurazioni facciano riferimento alla stessa simbologia, e dunque siano legate in qualche modo, non solo da un punto di vista iconografico, ma soprattutto da uno funzionale, ovvero dalla funzione di protezione verso i defunti durante i riti funerari. È noto che nella Sardegna centrale, a Orgosolo in particolare, esistesse un manufatto tessile che assolveva a questa funzione apotropaica per i defunti: *su tapinu de mortu*. Da questo dato di fatto, si è sviluppata una ricerca nel Mandrolisai per verificare l'esistenza di una tessitura collegata alle pratiche legate ai riti funebri.

Sono state ritrovate delle coperte dove era possibile riconoscere i medesimi disegni dell'arazzo descritto in precedenza: figure antropomorfe, croci, il monogramma "X" (*pax*, pace eterna), figure zoomorfe – uccelli, asini e cervi –, ostensori, soli, bordi romboidali e triangoli. Fino ai primissimi anni del Novecento questi disegni venivano elaborati e ripetuti, poi, lentamente, tutti gli artigiani soppressero alcuni motivi o li trasformarono in foglie: ad esempio la figura antropomorfa è diventata un ricciolo di foglia o fiore.





347

Una traccia decisiva dell'esistenza della tessitura in questione è data dall'analisi linguistica di due diversi termini, *coberibangu* e *corighibangu*, oggi utilizzati indifferentemente per indicare lo stesso oggetto, ma che anticamente identificavano due diversi manufatti. Il termine *coberibangu* significa "copri-panca"; diversamente *corighibangu* sembra la contrazione di *corigh'in bangu*, ovvero "distendere, coricare, deporre sopra la panca, il tavolo o l'asse". Si può quindi ipotizzare l'esistenza di un manufatto, denominato *corighibangu*, utilizzato durante i riti funebri al fine di deporvi la salma.

Il *corighibangu*, nel secondo quarto del Novecento, ormai persosi il significato dei motivi decorativi, venne adoperato per un breve periodo come stuoia al momento della veglia funebre, ed in seguito, visti i colori accesi e i più vari motivi geometrici, floreali e zoomorfi, venne impiegato anche come copricassa e infine come capo ornamentale della casa stessa.

Di grande sostegno alla ricerca sono state alcune testimonianze orali: «Fino agli anni '30, e forse fino ai '40, vi era l'usanza di mettere il morto sopra un tavolo da panificazione o in terra. Poggiavano la salma sopra *su*





348

*coberibangu*, più comunemente conosciuto come *cori-ghibangu*, e ricordo che una volta portato via il povero defunto, si lasciava il manufatto sul tavolo per ancora tre giorni poi si rimetteva sulla cassapanca. Nelle balze laterali vi erano dei disegni floreali e in alcuni casi uomini e donne alternate nella rappresentazione di un ballo sardo. A tutto campo disegni geometrici di tanti colori come l'azzurro, il verde, il giallo, il rosso, il nero e il bianco. Non tutti i copricassapanca erano uguali, e non venivano elaborati con lo scopo di esser messi sotto la salma, li utilizzavano anche per quel motivo, ma forse un capo era uguale all'altro. Se si aveva *su coberibangu* lo si metteva, altrimenti rimaneva senza! Dopo alcuni anni si utilizzarono anche le tovaglie o le lenzuola con la federa ricamata, quando in seguito lo mettevano all'interno della cassa da morto, insomma... quel che si conosce oggi!».<sup>6</sup>

Anche un altro informatore mi raccontò: «Ricordo che quando ero ragazzo mi dissero che era morto Tizio, sparato a fucile in località Tale. Quando andarono a prenderlo presero dal paese una coperta per avvol-

gerlo. Non ricordo che motivi riportasse questo capo, ma ricordo che non ne presero una qualsiasi poiché ne cercarono nel vicinato una in particolare». <sup>7</sup> Questa usanza era diffusa anche a Gadoni,<sup>8</sup> piccolo centro in provincia di Nuoro.

Ritengo doveroso precisare che queste mie intuizioni devono ritenersi soltanto un piccolo tassello da aggiungere ad altri di diversi studiosi cimentatisi nello stesso campo, con l'auspicio che si giunga in futuro a delle conclusioni ulteriormente approfondite e convincenti.

348. *Coperta*, Samugheo, 1934 (particolare)  
190 x 185 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).

Motivi a *gancios*, floreali, zoomorfi, decorano questa coperta.

349. *Coperta*, Samugheo, 1840 (particolare)  
232 x 197 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).  
Questo tipo di coperta, realizzata con la tecnica a *pibiones*, a Samugheo è denominata *fanuga*.







### *Il Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda*

Il recupero della memoria storica legata alla pratica della tessitura a Samugheo è iniziato durante il reperimento di manufatti d'epoca per una esposizione etnografica.

In quell'occasione ci si rese conto di quanta ricchezza si trovava custodita in ogni casa del paese. Vennero censite e catalogate tutte le collezioni private presenti in paese, costituendo il nucleo di un museo dedicato al ricchissimo patrimonio tessile, non limitato ai soli manufatti locali ma esteso ad altre realtà dell'Isola.

Il Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda è nato con lo scopo di raccogliere, studiare e conservare un'espressione culturale di rilevantissima importanza nella vita dell'uomo.

Il percorso museale comprende oggi manufatti che risalgono ai primi del 1700 fino ad arrivare ai primi decenni del 1900; una vasta campionatura delle varie tecniche di esecuzione e dei moduli decorativi ricorrenti di grande significato storico e artistico. I reperti – tra i quali ben cinque *tapinu de mortu* di straordinario valore storico e antropologico –, rappresentano un'importante fonte di comparazione per lo studio dei manufatti tessili regionali data la loro elevata qualità nella fattura esecutiva.

La sezione didattica – che ripercorre le fasi della tessitura tradizionale: dalla scelta delle materie prime ai processi di preparazione delle fibre per la lavorazione fino ad arrivare agli strumenti utilizzati in antico – costituisce un centro di documentazione consultabile da tutti.

Le sale del Museo presentano, oltre all'esposizione dedicata alla tessitura di Samugheo, una selezione di manufatti tessili funebri proveniente dalla Sardegna centrale e alcuni importanti esemplari della collezione Cocco di proprietà dell'ISOLA.<sup>9</sup>

La collezione Cocco si compone di un numero cospicuo di oggetti pregiati, di cui fanno parte indumenti dell'abbigliamento tradizionale e gioielli – custoditi in altra sede –, e una serie di tessuti (per lo più d'area campidanesa risalenti all'Ottocento), di cui una parte è custodita presso il Museo della Vita e delle Tradizioni Sarde di Nuoro, un'altra è collocata negli spazi ISOLA di Sassari, e una selezione è appunto esposta al Museo di Samugheo. Questa sezione comprende alcuni pezzi di grande pregio: una serie di copricassa; alcune bisacce festive, usate da pastori e contadini; le *affacciadas*, manufatti per i quali si ipotizza un uso rituale, quali calate dai balconi in occasione di passaggio delle processioni religiose; gli *inghirialettos*, bordure che ornavano la parte terminale del letto *a pabàglione* (padiglione), intrinseci all'uso del letto di questo tipo, erano diffusi nelle diverse aree della Sardegna.

La denominazione di Museo Unico Regionale è nata poiché la commissione CIPE (Comitato Interministeriale Programmazione Economica), che ha finanziato il progetto, intendeva realizzare un museo prettamente specifico sulla tessitura sarda, con la prospettiva di creare, all'interno di un parco scientifico-tecnologico, una sezione di ricerca sull'arte tessile in un territorio con una forte tradizione alle spalle e un presente ancora vivo e solido.

### Note

1. Come inizialmente Mariuccia Sanna e, a seguire, Luigia Barra, Susanna Frongia, le ragazze della cooperativa Medusa, Elisabetta Barra, Grazia Pitzalis, Anna Maria Sanna, Mariantonia Urru e tante altre.

2. Si tratta di un numero rilevante, dato che lo stesso Angius aveva alla stessa data censito 417 famiglie.

3. V. Angius 1833-56, v.s. *Sammugheo*, vol. XVIII, 1849, p. 24.

4. P. Loddo 1987, *Arte tessile*.

5. G. Atzori, G. Sanna, *Omines. Dal Neolitico all'età Nuragica*, Cagliari 1996.

6. Informatore: S.G.M., 90 anni, *massaiu*, Samugheo.

7. Informatore: P.A., 65 anni.

8. Informatore: Antonio Murru, 32 anni, laureato in Lettere: «A Gadoni, centro della Barbagia Belvì, il morto veniva vestito con i suoi abiti migliori e quando ancora non si usavano le casse da morto, veniva posto su un variopinto tappeto sistemato nel mezzo della stanza. La posizione del cadavere era quella usuale, con i piedi verso la porta. Il cadavere veniva quindi trasportato in cimitero dove veniva sepolto sempre avvolto nel tappeto. Fino agli anni '50 del Novecento, si usava ancora il tappeto funebre benché ci si limitasse a metterlo sotto la bara».

9. L'acquisizione di questa collezione da parte dell'ISOLA si data al 1960, un decennio dopo la realizzazione della prima esposizione etnografica pubblica permanente in Sardegna: nel dicembre del 1950 venne infatti aperta al pubblico la "sezione etnografica Gavino Clemente" al museo "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari.

L'evento, collegato ai nuovi fermenti derivanti dall'affermazione dell'interesse e degli studi antropologici in Italia, contribuì a realizzare in Sardegna una nuova e più diffusa sensibilizzazione verso il mondo popolare e il suo patrimonio di oggetti, dando avvio a un diffuso collezionismo.

350. *Coperta*, Samugheo, 1909

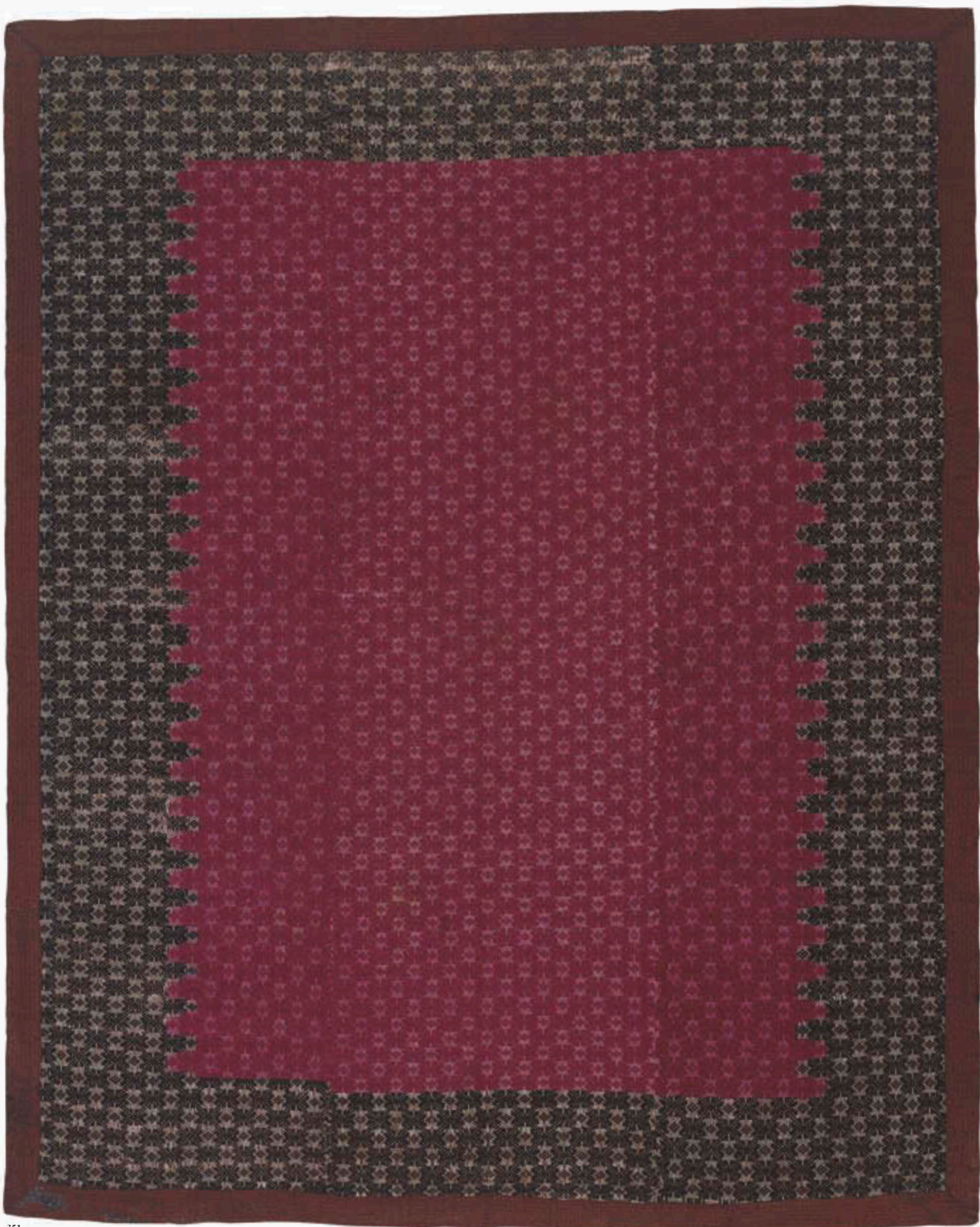
205 x 188 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda). Il decoro di questo manufatto è tradizionalmente chiamato *sa mostra 'e sa saffata*.



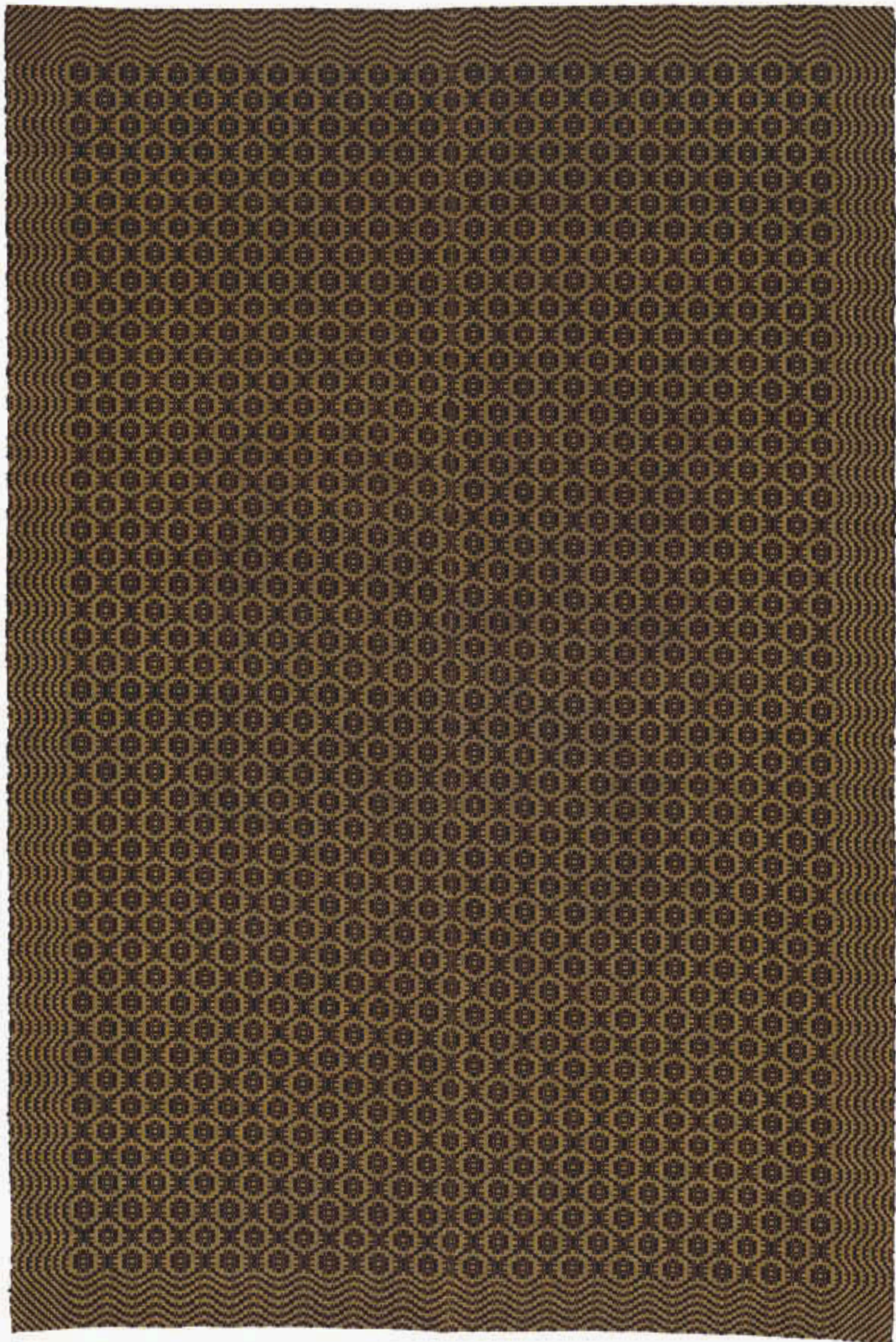


350













353

351. *Coperta*, Samugheo, 1900  
 242 x 163 cm, ordito in lino e trama in cotone e lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).  
 Coperta composta da tre teli, realizzati con la tecnica denominata a licci, in questo caso *a degheotto litzos*.

352. *Coperta*, Samugheo, 1965  
 220 x 150 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).  
 Dalla metà del Novecento il cotone industriale ha quasi totalmente sostituito il filato di lino locale nella composizione dell'ordito.

353. *Coperta*, Samugheo, 1920  
 212 x 193 cm, ordito in cotone e trama in cotone e lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).





354. *Coperta*, Samugheo, 1914  
 196 x 187 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana,  
 telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.  
 Secondo una prassi piuttosto diffusa, troviamo sul manufatto il nome  
 della tessitrice (Cau Maria Rita) e la data (1914) in cui è stato  
 terminato. I bordi presentano un vivace decoro che indica che la  
 coperta è stata realizzata in occasione di un matrimonio.

355. *Copricassa*, Samugheo, inizio sec. XX  
 204 x 72 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana,  
 telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

356. *Copricassa*, Mandrolisai, fine sec. XVIII  
 207 x 87 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in cotone  
 e lana, telaio orizzontale, Samugheo, MURATS (Museo Unico  
 Regionale dell'Arte Tessile Sarda), collezione ISOLA.  
 Realizzato con la tecnica *a un'in dente*, molto diffusa a Samugheo  
 sino a tutto l'Ottocento, presenta, su un solo lato, delle frange  
 colorate, probabilmente applicate in un periodo più recente.





355



356









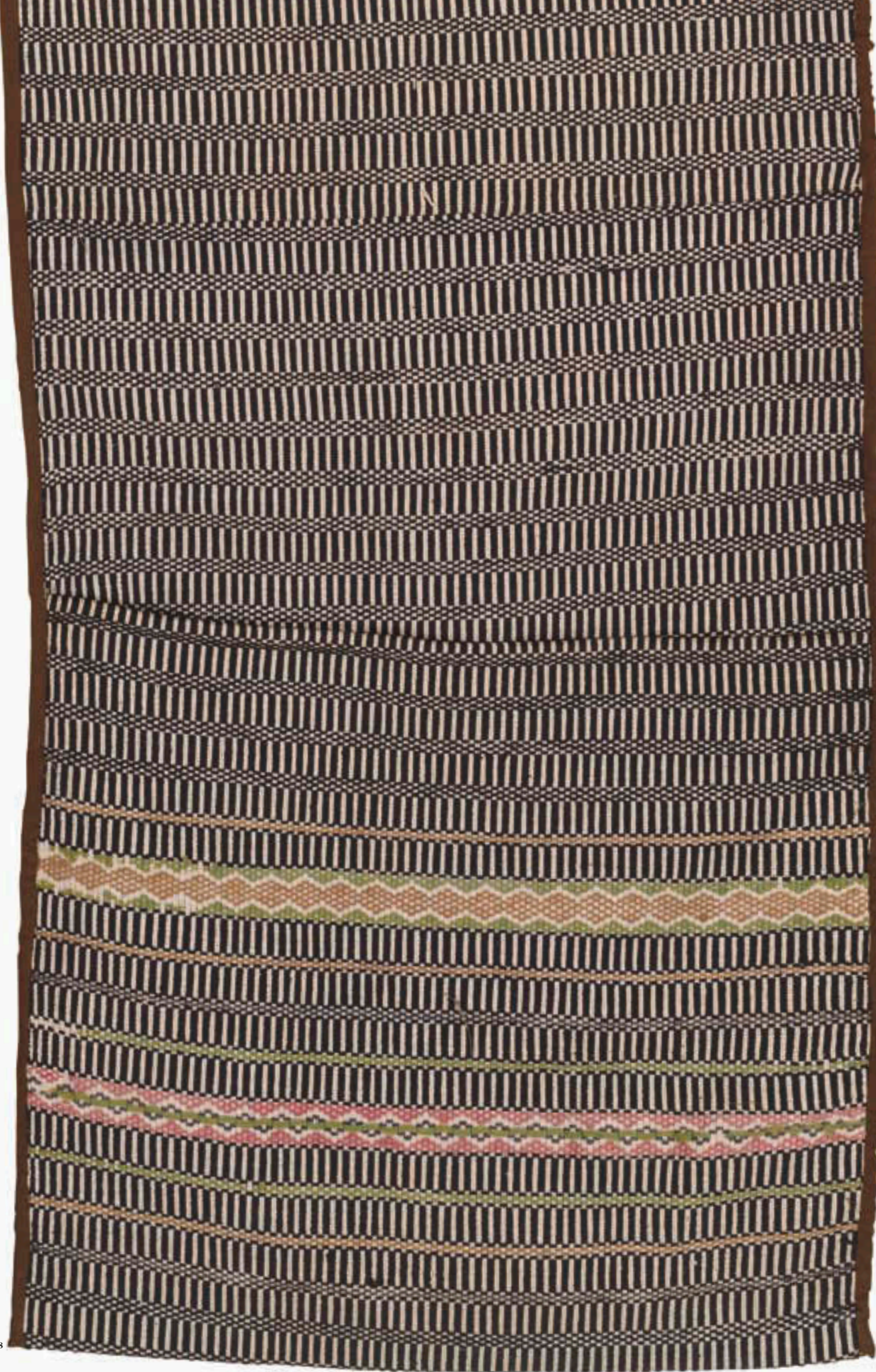
357

357. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX  
124 x 62 cm, ordito in cotone e trama in cotone e lana,  
trama supplementare in lanetta, inserti in broccato e nastro,  
telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

















360



361



358. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX (particolare)  
112 x 50 cm, ordito in lino e trama in lino  
e lana, trama supplementare in lanetta,  
telaio orizzontale, Oliena, Hotel Ristorante  
Su Gologone.

359. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX (particolare)  
122 x 52 cm, ordito in lino e trama in lino  
e lana, trama supplementare in lanetta, inserti  
in broccato e nastro, telaio orizzontale,  
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.



360. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX  
111 x 49 cm, ordito in cotone e trama  
in cotone e lana, trama supplementare in  
lanetta, inserti in velluto, telaio orizzontale,  
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.

361. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX  
117 x 48 cm, ordito in cotone e trama  
in cotone e lana, trama supplementare in  
lanetta, inserti in broccato, velluto e nastro,  
telaio orizzontale, Oliena, Hotel Ristorante  
Su Gologone.

362. *Bisaccia*, Samugheo, fine sec. XIX  
120 x 50 cm, ordito in cotone e trama in lana  
e lanetta, inserti in broccato, velluto e nastro,  
telaio orizzontale, Samugheo, MURATS  
(Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).

363. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX (particolare)  
112 x 64 cm, ordito in cotone e trama  
in cotone e lana, trama supplementare in  
lanetta, inserti in nastro, telaio orizzontale,  
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.

364. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX (particolare)  
133 x 61 cm, ordito in lino, trama supplementare  
in lana, inserti in nastro e seta, telaio orizzontale,  
Regione Sardegna, collezione Cocco.









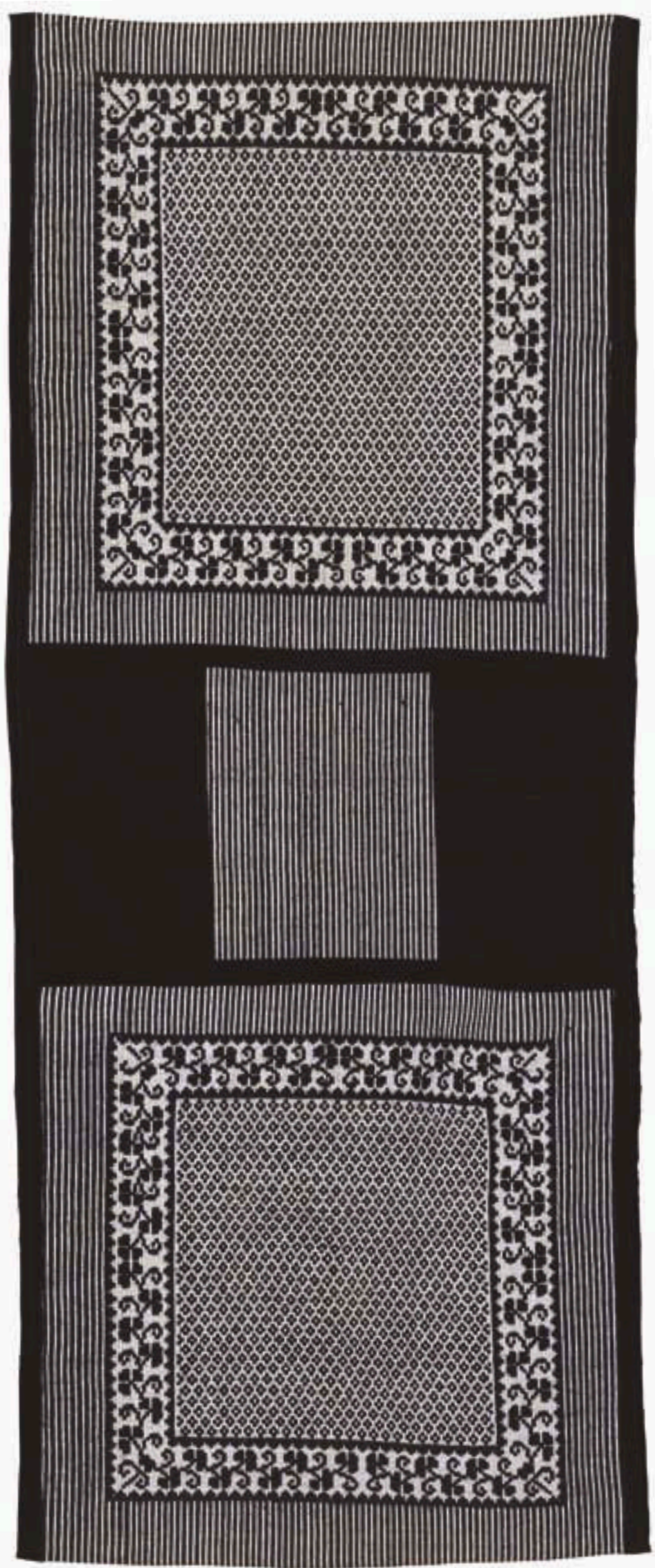














365. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX (particolare)  
110 x 53,5 cm, ordito in lino e trama in lino,  
trama supplementare in lana e lanetta,  
inserti in broccato e nastro, telaio orizzontale,  
Nuoro, collezione privata.

366. *Bisaccia*, Samugheo, 1899 (particolare)  
111 x 51 cm, ordito e trama in lino, con  
sovrapposizione di ricami, telaio orizzontale,  
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.



367. *Bisaccia*, Samugheo, sec. XIX  
145 x 54 cm, ordito e trama in cotone,  
trama supplementare in lana, inserti in velluto,  
telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

368. *Bisaccia*, Paulilatino, inizio sec. XIX  
129 x 52,5 cm, ordito e trama in lino,  
trama supplementare in lana, inserti in velluto,  
telaio orizzontale, Paulilatino, collezione privata.  
Questa tipologia di bisaccia, diffusa in una larga  
area della Sardegna, dimostra la vasta circolazione  
dei modelli avvenuta principalmente per mezzo  
del commercio interno e delle conseguenti  
contaminazioni culturali.

369. *Bisaccia*, Samugheo, metà sec. XX  
130 x 52 cm, ordito in cotone e trama in lana  
e lanetta, inserti in broccato, Samugheo, MURATS  
(Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda).







## La tessitura a Busachi

Luisa Degioannis

Busachi è un antico centro agropastorale dell'Alto Oristanese, nella regione del Barigadu, in prossimità del lago Omodeo. Nei secoli scorsi era conosciuto in tutta la Sardegna per la produzione di tele di lino, coltivato localmente, proseguita sino a tempi piuttosto recenti. Anche per questo nel paese è facile reperire attrezzi per la lavorazione del lino e manufatti tradizionali. Soprattutto, è ancora molto vivo il ricordo della lavorazione tradizionale delle fibre, che ha permesso, mediante inchieste sul campo svolte da chi scrive tra il 1988 e il 1989 e recentemente verificate, di raccogliere dati preziosi.

Dopo la raccolta, effettuata nel mese di giugno da gruppi di donne, le piante unite in mazzi si mettevano a macerare nell'acqua trattenute da grosse pietre; dopo una quindicina di giorni si mettevano ad asciugare al sole.

Le fasi di lavorazione e gli strumenti coincidono con quelli degli altri centri isolani. A Busachi la gramola, attrezzo per maciullare le fibre, viene chiamato *órgunu* o *tácculas*; i mazzuoli di legno per batterle e ammorbidirle *mággius*; i pettini per la cardatura, costituiti da tavole in legno munite di chiodi, *pèttenes de ferru*; con la cardatura avveniva la selezione delle fibre: le più pregiate erano quelle lunghe e morbide, il cuore, *su coro* o *pibideddbu*; vi erano poi quelle più corte, la stoppa fine, *s'istuppa fine*, e le scadenti, la stoppa, *s'istuppa*.

Per la filatura si usavano la conocchia, *cannuga*, ed il fuso, *fusu*. È interessante notare che a Busachi, come in altre zone, questo semplice arnese in canna dove si avvolgeva la fibra da filare, *cannug'e canna*, aveva una versione ornamentale non destinata all'uso, *cannug'e fenu*, conocchia di paglia. Di materiale e forma diversa, questa si regalava alle donne quasi fosse un simbolo della laboriosità femminile.

Il fuso in legno, *fusu*, dove si arrotolava il filato, è composto da quattro parti: la superiore, tondeggiante, *sa muscula*, sopra la quale si trova un gancetto in cui si fissava il filo, *su pitzu*; l'asta, *s'asta*, su cui si arrotolava

il lino filato; nell'asta si infilava la fuseruola, *s'ortieddbu*, per rendere più pesante il fuso. L'aspo per la matassatura veniva chiamato *sciollitrama* o *trobidoggiu*.

Il lino in matasse veniva fatto bollire nella lisciva, *lissía*, detergente e sbiancante, che gli conferiva un gradevole color crudo; successivamente si risciacquava nell'acqua e si lasciava asciugare all'ombra.

L'arcolaio per la preparazione dei gomitoli è detto *on-crolláiu*, la bobinatrice *faecannèddhos(o)*; l'attrezzo è costituito da un'asticella in ferro, *s'asta*, e da una rotella sempre in ferro, *s'orrodeddha*. La spola per tessere è *s'ispola*.

Per tessere non si utilizzavano le lane colorate industriali, né i fili d'oro e d'argento; si usava invece tingere una parte del lino. Erano molto limitate anche le applicazioni di tessuti serici di pregio, come velluti o broccati, sui manufatti festivi.

La preparazione dell'ordito si eseguiva incrociando i lunghi fili di lino tra *sos pallònes(e)*, pioli fissati sul muro. L'operazione successiva, il montaggio dell'ordito nel subbio, è detta *pinnigare*, mentre *arremíssere* è effettuare il rimontaggio. Sul telaio, *telarzu*, su cui spesso si poneva un rosario, si lavoravano diversi tipi di tessuti, soprattutto di uso quotidiano.

L'orbace, tessuto localmente solo per il paese e non destinato alla vendita, si usava anticamente per molti indumenti tradizionali maschili: il gonnellino, *sas arragas*; il giubbotto a maniche lunghe, *su gippone*; il gilet, *sa 'este*; le uose, *sas cazzas*; i mantelli, *su gabbanu* e *sa gabbanella*; *su saccu*, usato in campagna.

Nell'abbigliamento femminile l'orbace era adoperato per le gonne, *'unnèddhas(a)*, di cui a Busachi esistevano diverse varianti secondo le occasioni. Progressivamente il panno sostituì il ruvido orbace sia nell'abbigliamento maschile che in quello femminile.

Con il lino si confezionavano le camicie maschili e femminili e la biancheria; solo chi aveva una certa disponibilità economica si poteva permettere quelle in cotone. Molte camicie venivano realizzate in lino nelle parti meno evidenti, in cotone nello sparato e nei polsini. Sempre in lino erano i calzoni piuttosto larghi che si

370. Ornamento da letto (*giraletto*), Busachi, inizio sec. XX (particolare della fig. 375).





371

portavano sotto *sas arragas* ed i grembiuli, *antarellas*, decorati con ampie fasce ricamate, indossati in occasioni di una certa rilevanza come visite di riguardo o per portare i doni agli sposi. In lino erano anche i tipici fazzoletti bianchi, *muncadores*, che tuttora molte anziane di Busachi portano sul capo; in segno di vedovanza venivano tinti di giallo-arancio con lo zafferano, *muncadores grogos*.

Le bisacce da lavoro, usate in particolare per la semina, si tessevano in lino; in questo caso si chiamavano *béttullas biáncas*; un altro tipo con ordito in lino e trama in lana quasi sempre nera, dette appunto *béttullas niédhas*, erano usate da pastori e contadini per riporvi le provviste. I sacchi per conservare il grano erano confezionati interamente in lino.

Con ordito e trama in lana quasi sempre nera si realizzavano le coperte, più o meno fini, *burras* e *ammantas*.

Con la tela di lino si realizzavano manufatti quotidiani e festivi, secondo il tipo di fibra usata: per la tela più fine si sceglieva la parte migliore della pianta, *coro* o *pibideddbu* per l'ordito, una parte meno pregiata per la trama, *s'istuppa fine*.

371. *Venditrici ambulanti di tessuti*, Busachi, inizio sec. XX, Nuoro, archivio ISRE, collezione Colombini.

372. *Tovaglia*, Busachi, sec. XX  
96 x 85 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Busachi, Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino.

373. *Tovaglia*, Busachi, sec. XX  
98 x 83, ordito e trama in lino, telaio orizzontale, Busachi, Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino.

Per le tele più ordinarie si utilizzava sempre *su pibideddbu* per l'ordito e *s'istuppa* per la trama. Si confezionavano tovaglie, *tiággias*; tovaglie per la panificazione, *tiággias de pane*; tovaglioli, *pannigheddos*; lenzuola, *nendzulus*; asciugamani, *pann'e mános(o)* e *pann'e fache*.

I manufatti di uso festivo di Busachi non sono ravvivati dalle vivaci policromie di Mogoro e Morgongiori, ma al contrario prediligono il bianco ed il nero, a volte con qualche piccolo tocco di colore. Sono prevalentemente nere le bisacce che ornavano i cavalli durante le feste (a Busachi si era soliti andare a San Mauro di Sorgono, alla Madonna del Rimedio e a Santa Croce di Oristano, per citare solo le principali, dove si svolgevano anche importanti fiere), eseguite con le stesse tecniche di quelle quotidiane, ma più rifinite e curate, spesso ornate all'apertura delle tasche con fasce in velluto. Per decorare i cassoni lignei, che costituivano gli elementi più importanti dell'antico arredo domestico, si usava un telo di lino bianco, *s'ammontu de accreddha*, decorato alle due estremità da strisce, sempre in lino, tessute a uno o due colori. Il risultato è elegante e sobrio anche perché in genere si impiegavano tinture naturali che davano dei colori non troppo intensi. Questo tessuto si usava anche come copertina per le culle. Le coperte migliori, *sas mantas bellas*, erano prevalentemente nere.

Sono documentati in alcune collezioni gli ornamenti da letto, lunghe strisce in lino tessute perlopiù con motivi di stelle e rombi.

Le tecniche di tessitura, insieme al tipo di fibre di lino utilizzate, determinavano la qualità delle tele. Le più fini si realizzavano con le lavorazioni dette *pann'e chimbe*, *chimb'e mesu*, *ses(e)*, panno da cinque, cinque e mezzo, sei, e si usavano per i grembiuli, gli asciugamani, le tovaglie più belli e per le maniche delle camicie. Per lenzuola e asciugamani giornalieri si usava il *pann'e bátoro* o *bátor'e mesu*, panno da quattro o quattro e mezzo, che rendeva la tela un po' più grossa. Per confezionare la parte inferiore delle camicie, *coa* (non visibile perché sempre coperta dagli abiti), strofinacci e altri manufatti molto ordinari si usava il *pann'e duos e mesu* o *tres(e)*, panno da due e mezzo o tre, denominato anche *pann'e endere*, in quanto così erano realizzate le tele destinate alla vendita. Le varianti di questa tecnica dipendono non dal momento della tessitura ma dal numero di fili dell'ordito impostati al momento del rimettaggio e ai quali si riferiscono i numeri delle varie tecniche citate.

La tecnica *a pedella*, che sembra coincidere con quella *a pisantinu* di Mogoro e Morgongiori, produce tessuti con righe trasversali, ed era impiegata per le bisacce bianche e i sacchi per il grano. Anche il tovagliato usato nel periodo della trebbiatura presentava questa lavorazione.

Un altro semplice motivo geometrico, detto *pann'e ogu*, caratterizzava i copricassa. Tutte queste tecniche, a trama lanciata, sostanzialmente coincidono con la tecnica





372



373





374



375

*a littsus* e dipendono dall'impostazione iniziale del telaio. *A pei* è chiamata invece la tecnica altrove detta *a briabi* usata per le bisacce intermedie.

La lavorazione a grani, *a pibiones*, caratterizzava le coperte più belle, *sas ammantas*. Il patrimonio iconografico, non essendo praticata la tecnica della broccatura delle trame d'opera, è piuttosto limitato. Con i *pibiones* si realizzavano *sa mustr'e su broccâu*, del broccato; *de s'orrosa*, della rosa; *de su sole*, del sole, quest'ultima in genere bianca.

Busachi era noto nell'Ottocento per le tele di lino di ottima qualità citate in tutto l'arco del secolo da diversi autori: secondo Alberto Della Marmora nel paese si produceva il lino migliore della Sardegna.<sup>1</sup> L'Angius cita la fama del lino di questo territorio, pur segnalando già per il 1836 una notevole diminuzione della produzione di tele ordinarie a causa della progressiva diffusione di quelle importate di produzione industriale.

L'autore osserva che nel passato, quindi presumibilmente alla fine del Settecento o nei primissimi anni dell'Ottocento, questi tessuti erano oggetto di intenso commercio da parte dei venditori ambulanti di Gavoi e fornivano una buona fonte di profitto alle tessitrici.<sup>2</sup> Sempre l'Angius, parlando della zona di Busachi, osserva che nelle aree collinari si produce e si tesse prevalentemente il lino, nei centri di montagna la lana. Nel descrivere le caratteristiche del commercio interno della zona, osserva inoltre che i montanari acquistano, tra gli altri prodotti, il lino ed i suoi manufatti; viceversa gli abitanti delle pianure comprano dai mercanti girovaghi lana, orbace, tappeti e bisacce.<sup>3</sup>

Il Valery loda la qualità delle tele di Busachi che ritiene migliori di quelle d'importazione benché non siano ugualmente bianche.<sup>4</sup> Segnalano la tessitura di tele di qualità anche Benedetto Luciano<sup>5</sup> e Pasquale Cugia.<sup>6</sup> Nel XX secolo anche Max Leopold Wagner cita la coltivazione e la notorietà del lino di Busachi.<sup>7</sup>





376



In *Arte Sarda* è pubblicata la foto di un tappeto proveniente da questo paese<sup>8</sup> di cui però non si parla nel testo. Nelle collezioni pubbliche la tessitura di Busachi compare soprattutto nell'abbigliamento tradizionale, i cui esemplari più antichi hanno numerosi indumenti in lino. Per quanto la circolazione di tele estere in cotone, come si è visto, fosse diffusa già dai primi del XIX secolo, l'attività tessile di Busachi proseguì, sia pure in forma ridotta, sino agli anni Cinquanta del Novecento, soprattutto per i ceti meno abbienti, per i quali continuava ad essere più conveniente produrre i tessuti all'interno della famiglia. Piccole quantità di lino vennero coltivate sino agli anni Sessanta, mentre in molti altri paesi sardi tale attività cessò molto prima.

Anche la vendita delle tele continuò nel secolo scorso, mediante i mercanti girovaggi o le stesse tessitrici che si recavano personalmente alle varie fiere paesane, come quelle di San Mauro di Sorgono o Santa Croce di Oristano. La tessitura delle tele, cui si dedicava la gran parte

374. *Ornamento da letto (giraletto)*, Busachi, inizio sec. XX (particolare) 205 x 51 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in cotone, telaio orizzontale, Cagliari, collezione privata.

375. *Ornamento da letto (giraletto)*, Busachi, inizio sec. XX 310 x 50 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in cotone, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

376. *Ornamento da letto (giraletto)*, Busachi, inizio sec. XX (particolare) 238 x 52 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in cotone, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

377. Sala espositiva della lavorazione del lino, Busachi, Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino.









Small informational card placed below the wooden tool.







378

378. Sala espositiva della lavorazione del lino, Busachi, Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino.

379. *Copricassa*, Busachi, sec. XIX  
165 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

della popolazione femminile, fu quindi per moltissimo tempo un cardine dell'economia locale. Il paese del resto appartiene ad una zona fortemente conservativa come dimostra anche il perdurare dell'abbigliamento tradizionale, ancora oggi indossato da molte persone.

A Busachi intorno al 1960 fu aperto un laboratorio tessile che lavorava per ISOLA, chiuso dopo pochi anni. Attualmente non vi sono laboratori di tessitura e non sono più attive neanche le artigiane che ancora sino a pochi decenni fa lavoravano presso le loro case. Nella bella chiesa cinquecentesca di San Domenico, che faceva parte del monastero domenicano, si può visitare il Museo del Costume Tradizionale e della Lavorazione del Lino. L'ente titolare è il Comune di Busachi, mentre la gestione è affidata all'Associazione Culturale "Su Collegiu".

Il Museo è articolato in due sezioni: nella prima è esposta una interessante raccolta di indumenti tradizionali del paese, maschili, femminili e infantili, preziosa testimonianza di come i diversi momenti della vita, dalla quotidianità alle feste e alle cerimonie, fossero accompagnati da diversi tipi di abito. Fra tutti spicca il cosiddetto *kostùmene de sa priorissa*, il "costume" più elegante che veniva indossato dalla sposa e dalle invitate. Se questo è sfarzoso, confezionato con stoffe pregiate d'importazione, come broccati e velluti, più sobrio e severo, ma altrettanto interessante, risulta l'abbigliamento maschile in orbace e lino. Si trova esposto anche l'indumento portato dalle vedove: il fazzoletto che veniva tinto di giallo in segno di lutto.

La seconda sezione documenta il ciclo della lavorazione e della tessitura tradizionale del lino, tanto significativo per il paese nei secoli scorsi, mediante l'esposizione di attrezzi e manufatti antichi piacevolmente corredati da foto d'epoca, testi e didascalie anche in lingua inglese. Dopo la parte che documenta la coltivazione e la raccolta della pianta, si prosegue la visita con la fase della lavorazione tradizionale mediante gli antichi attrezzi: le mazze e le gramole per la battitura delle fibre, le cocchie e i fusi per la filatura. Particolarmente originale



risulta la sistemazione, su una parete, di alcuni pioli adeguatamente disposti per la preparazione dell'ordito, come un tempo si usava fare sui muri esterni nelle vie del paese. Nell'ultima sezione si trovano il telaio e numerosi manufatti tessili sia in lino che in lana, come coperte, copricassa, bisacce ecc.

Il grande patrimonio di strumenti da lavoro, tessuti e soprattutto saperi relativi a un'attività che tanta importanza ha rivestito nella storia, nell'economia e nella cultura materiale della Sardegna, rischia di andare perduto. Le tessitrici che ancora lavorano con amore e pazienza, consapevoli e responsabili depositarie di una tradizione prossima a scomparire, meriterebbero maggiore attenzione e sostegno.

Così anche i musei locali dovrebbero essere potenziati ed incentivati a diventare dei punti di riferimento culturale e dei centri di documentazione e raccolta di dati materiali, orali, fotografici e filmici.

## Note

1. «Il lino è coltivato abbastanza generalmente ... Il lino di Busachi passa per il migliore», A. Della Marmora 1926-27, p. 330.

2. «La gran riputazione dei lini di questo territorio, ha fatto che gli agricoltori abbiano usata qualche diligenza verso i medesimi. Il raccolto ascende annualmente a circa 500 cantara. Molto se ne adoperava nel paese, dove non vi sono meno di 400 telai; ma per l'addietro se ne adoperava assai più, chè era allora un gran traffico di tele ordinarie, che si compravano da' Gavoesi per rivenderle in altri paesi. Dopo che le tele dell'estero si sono potute comperare a eguale, o a prezzo minore, cessò questo profitto per le famiglie di Busachi, nelle quali ora non si lavora che quello solo che sia necessario ai propri bisogni. Si tessono presentemente come nel passato delle tele di molta finezza, che sosterebbero il paragone con le estere, se si potesse presentarle egualmente bianche», V. Angius 1833-56, s.v. *Busachi*, vol. II, 1834, p. 748.

3. V. Angius 1833-56, s.v. *Busachi, provincia*, vol. II, 1834, p. 737.

4. «*Les femmes sont citées pour leur élégante propreté, leur grace et surtout leur active et adroite industrie. Il y a quatre cents métiers à Busachi, qui en comptait davantage avant la concurrence de toiles étrangères. Celles-ci ne sont ni plus fines, ni plus douces que ces toiles sardes; elles n'ont pour être préférées que la fallacieuse blancheur qui les brûle et les use, tandis que leurs rivales, sans appret, sont dédaignées, et que leur solidité, leur bonté font leur infériorité*», Valery 1837, p. 296.

5. «Il lino che generalmente si coltiva nell'isola cresce e vegeta assai bene ... Quello di Busachi è riputato il migliore ... L'eccellente qualità dei lini provvede alla sua prosperità. Le donne distinte per la graziosa disinvoltura, per l'industrioso ingegno e per la molta proprietà stanno incessantemente occupate al telaio, dal quale estraggono tele migliori delle estere. Un moderno scrittore fa ascendere a quattrocento i telai di Busachi», B. Luciano 1841, p. 136.

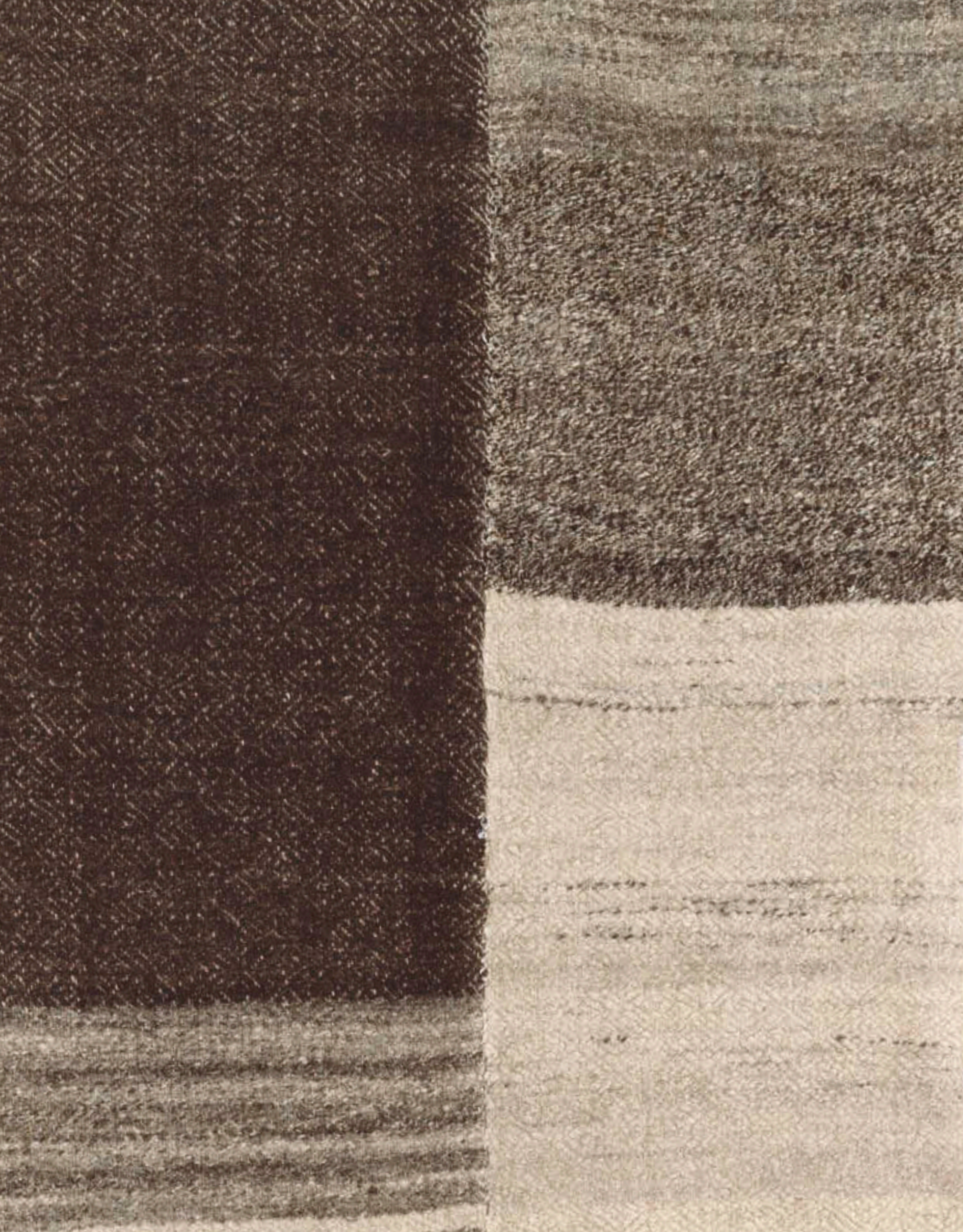
6. «Busachi. Si fabbrica molta tela casalinga», P. Cugia 1892, p. 290.

7. «Particolarmente rinomato è il lino di Busachi», M.L. Wagner 1921, p. 190.

8. G.U. Arata, G. Biasi 1935, tav. XLV.









# I manufatti tradizionali: repertorio

Anna Pau

Parlare di tessitura tradizionale in Sardegna equivale a chiarire e riconfigurare il vasto scenario attuale, originariamente limitato a pochissime tipologie ricorrenti, legate a un'economia agropastorale di autarchica sussistenza.

Fra le numerose pratiche domestiche di stretta pertinenza femminile, la panificazione e la tessitura erano le più importanti, ed esse stabilivano uno stretto legame produttivo con le attività afferenti alla sfera maschile che si svolgevano invece all'esterno della casa: pastori e contadini, da pascoli e campi, ricavavano lana e lino che le donne trasformavano da fibra grezza in filato, per restituirli poi al nucleo familiare attraverso la tessitura, sotto forma di manufatti necessari allo svolgersi della quotidiana esistenza.

L'importanza di questa attività di "trasformazione" era sottolineata anche dalla sacralità che la permeava: sacra doveva essere l'area domestica predestinata a ospitare il telaio, sacri i simboli che lo decoravano, sacri i gesti che disciplinavano la realizzazione dei manufatti, così come le spole e i fusi. E dunque anche i tessuti, realizzati all'interno del nucleo familiare e ad esso destinati, erano elementi utili carichi di proiezioni simboliche: un *tutto*, insieme di gesti, segni e colori (la dice lunga a proposito dell'importanza di immettere una determinata tinta nella composizione – data la impossibilità di ottenere l'azzurro con le essenze vegetali –, l'inserimento in trama, in coperte interamente realizzate in lana, di filato di cotone per definire alcuni precisi elementi "decorativi"), che all'occorrenza rappresentava giaciglio e pavimento, culla, sacca e tasca, tovaglia, luogo di preghiera, sino ad arrivare a essere viatico per i defunti.

La tessitura dunque accompagnava i diversi momenti della vita, divenendo una costante presenza che – con cambiamenti di forma (lunghe strisce piuttosto che quadrati di varie dimensioni) e composizione (lino, lana o cotone) – era parte centrale anche della festa o del rito. L'abate Vittorio Angius, che nella prima metà dell'Otto-

cento, nel compilare le voci relative ai paesi e alle città della Sardegna per il *Dizionario geografico-storico-artistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna* redatto da Goffredo Casalis, registra puntualmente le attività economiche principali per ciascun centro, non manca di censire i telai, restituendo una situazione che vedeva la loro presenza diffusa pressoché in ogni abitazione. L'Angius individua inoltre l'attività della tessitura come una importante voce di implemento per l'economia domestica. I manufatti prodotti in eccedenza rispetto alle necessità familiari erano infatti oggetto di un vivo commercio affidato ai venditori ambulanti o praticato durante le fiere periodiche che si tenevano in occasione delle feste campestri presso i numerosi santuari sparsi nelle campagne isolate. Attraverso i tessuti sono avvenuti rilevanti scambi, economici e soprattutto culturali, tra le popolazioni dell'interno e quelle dei Campidani e delle zone costiere, che hanno contribuito non poco alla creazione/invenzione di un linguaggio formale oggi universalmente riconosciuto come inequivocabilmente "sardo", costituito da elementi decorativi (prima depositari di importanti significati simbolici) come pavoncelle, clessidre, cervi ecc.

Copricassa e copritavolo, coperte, bisacce, teli per la panificazione, elementi del vestiario e del corredo (questi ultimi largamente diffusi, soprattutto presso le classi più agiate, a partire dalla fine del secolo XIX), collane destinate alla bardatura di buoi o cavalli e poco altro costituivano le tipologie di tessuti presenti nella società tradizionale isolana: i famosi "tappeti sardi", punto di forza dell'attuale comparto artigiano, nascono in realtà come coperte, solo in tempi piuttosto recenti (in nuce dalla prima metà del Novecento, in forma programmatica dagli anni Cinquanta), con il diffondersi di modelli borghesi, hanno infatti modificato la loro funzione e la loro destinazione d'uso.

Di seguito, un ampio repertorio di manufatti suddivisi per tipologia (realizzati tra il XIX e la prima metà del XX secolo), provenienti dalle diverse aree geografiche della Sardegna, offre un significativo quadro della produzione tessile isolana e del suo vasto insieme compositivo e decorativo.

380. *Coperta*, Orune, inizio sec. XX (particolare)  
176,5 x 96,5 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Orune, collezione privata.





381



381. *Coperta*, Siamanna, inizio sec. XIX  
265 x 158 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana e lanetta, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

382. *Coperta*, Barumini, fine sec. XIX  
242 x 167 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana e lanetta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.





382



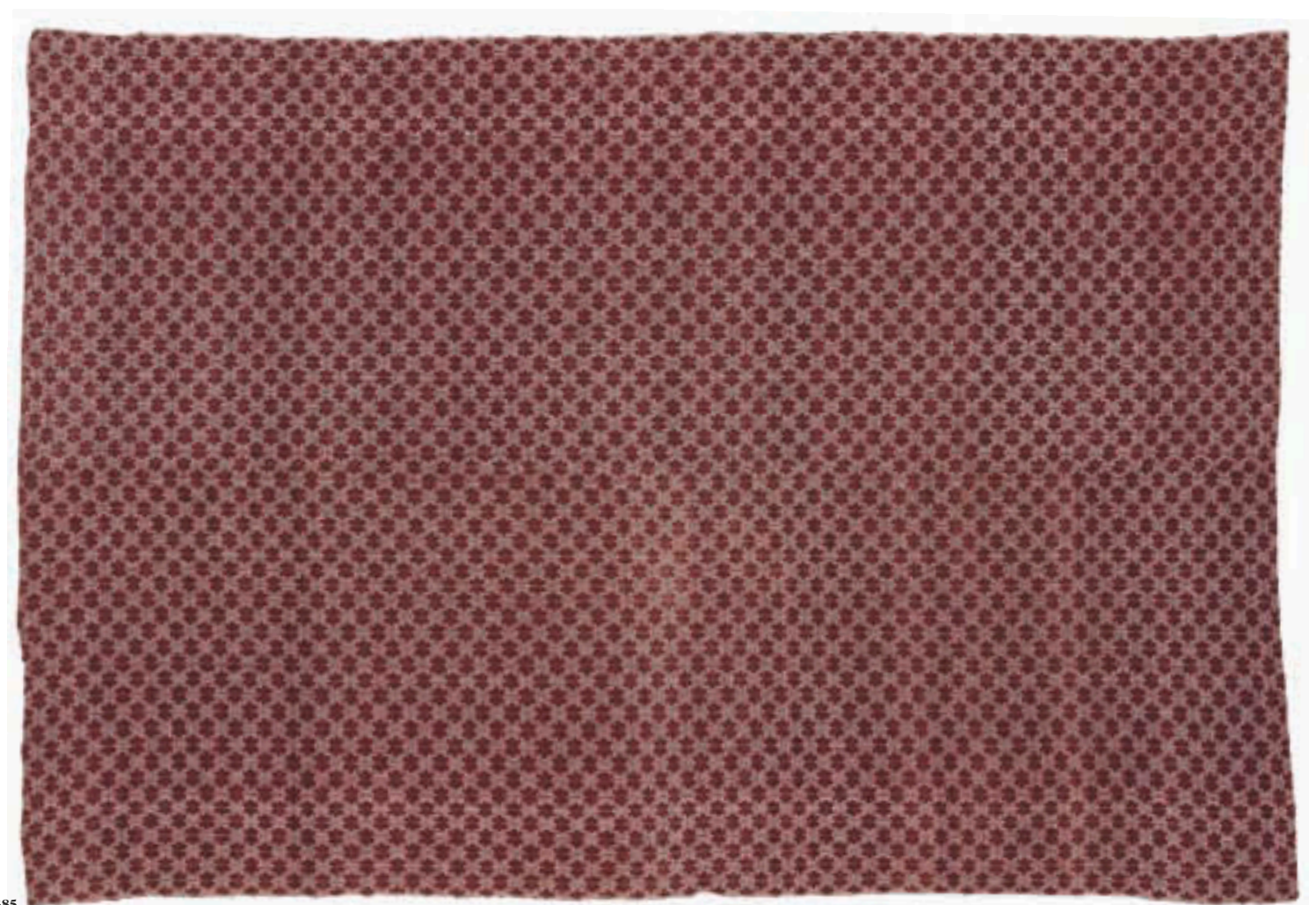
383

383. *Coperta*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
241 x 145 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.



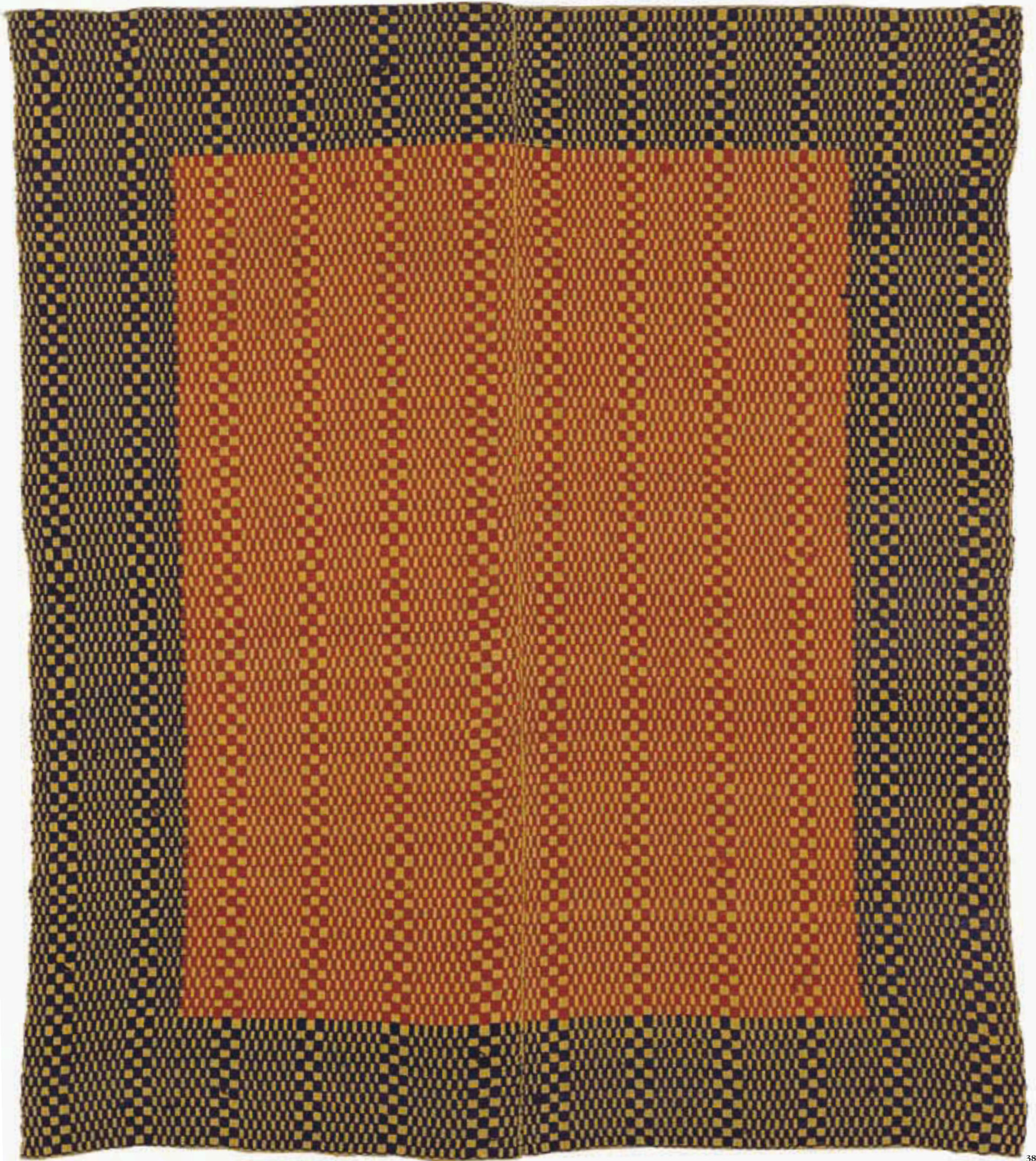


384



385









387

384. *Coperta*, Benetutti, inizio sec. XX  
191 x 66 cm, ordito in lino e trama in lino e lana,  
telaio orizzontale, Benetutti, collezione privata.

385. *Coperta*, Sennariolo, inizio sec. XX  
207 x 143 cm, ordito in lino e trama in lino e lana,  
telaio orizzontale, Sennariolo, collezione privata.

386. *Coperta*, Tonara, inizio sec. XX  
226,5 x 193 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Nuoro, Museo della Vita  
e delle Tradizioni Popolari Sarde.



388

387. *Coperta*, Borore, inizio sec. XX  
177 x 131 cm, ordito e trama in cotone,  
telaio orizzontale, Borore, collezione privata.  
Si tratta di un manufatto particolare, ottenuto da  
vecchie stoffe fatte a strisce (da qui la denominazione  
di coperta di stracci) e tessute al telaio tradizionale.

388. *Coperta*, Benetutti, fine sec. XIX  
202 x 180 cm, ordito e trama in lana,  
telaio orizzontale, Benetutti, collezione privata.

389. *Coperta*, Bonorva, inizio sec. XX  
252 x 166 cm, ordito e trama in lana,  
telaio orizzontale, Bonorva, collezione privata.

390. *Coperta*, Sennariolo, metà sec. XIX (particolare)  
268 x 107,5 cm, ordito e trama in lino,  
telaio orizzontale, Scano Montiferro, collezione privata.

391. *Coperta*, Paulilatino, fine sec. XIX (particolare)  
186 x 140 cm, ordito e trama in lino,  
telaio orizzontale, Paulilatino, collezione privata.

392. *Coperta*, Tramatza, 1828 (particolare)  
231 x 201 cm, ordito e trama in lino,  
telaio orizzontale, Sassari, Museo Nazionale  
"G.A. Sanna", collezione Clemente.

393. *Coperta*, Logudoro, fine sec. XIX (particolare)  
336 x 182 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale,  
Regione Sardegna, collezione Cocco.









390

391







392

393











394. *Copricassa*, Arbus, 188(?)  
109 x 65 cm, ordito e trama in lino,  
trama supplementare in lana e lanetta,  
telaio orizzontale, Mamoiada,  
collezione privata.

395. *Copricassa*, Lanusei, fine sec. XIX  
148 x 75 cm, ordito e trama in lino,  
trama supplementare in lana e lanetta,  
inserto in nastro, telaio orizzontale,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





396

396. *Copricassa*, Escolca, fine sec. XIX  
240 x 64 cm, ordito e trama in lana, trama supplementare in cotone e lanetta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



397

397. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX  
223 x 71 cm, ordito in cotone, trama in cotone, lanetta e filo dorato, inserti in seta e passamaneria dorata, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



398

398. *Copricassa*, Arbus, 1862  
171 x 57 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

399. *Copricassa*, Villamar, fine sec. XIX  
236 x 68 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e cotone, inserti in filo dorato, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





399



400



401

400. *Copricassa*, Bidonì, fine sec. XIX  
225 x 63 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

401. *Copricassa*, Bolotana, fine sec. XIX  
183 x 71 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

402. *Copricassa*, Aidomaggiore-Sedilo, inizio sec. XX  
203 x 67,5 cm, ordito in lino, trama in lino e lana,  
telaio orizzontale, Cagliari, collezione Piloni.

403. *Copricassa*, Bidonì, metà sec. XIX  
297 x 70 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

404. *Copricassa*, Milis, metà sec. XIX  
224 x 87 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

405. *Copricassa*, Villamassargia, inizio sec. XX  
226 x 62 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana  
e lanetta, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.













406



407



408

406. *Copricassa*, Ittiri, inizio sec. XX  
206 x 73 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

407. *Copricassa*, Villasor, fine sec. XIX  
210 x 70 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

408. *Copricassa*, Paulilatino, metà sec. XIX  
232 x 67 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

409. *Copricassa*, Borore, metà sec. XIX  
204 x 66 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

410. *Copricassa*, Simaxis, fine sec. XIX  
224 x 74 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

411. *Copricassa*, Nurachi, fine sec. XIX  
206 x 61 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





409



410



411

412. *Copricassa*, Donigala, metà sec. XIX  
238 x 77 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

413. *Copricassa*, Ales, fine sec. XIX  
215 x 70 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

414. *Copricassa*, Siamanna, metà sec. XIX  
238 x 72 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in filo dorato e argentato e seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

415. *Copricassa*, Sardara, fine sec. XIX  
220 x 73 cm, ordito in lino, trama in cotone, trama supplementare in lanetta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.













416



417



418

416. *Copricassa*, Campidano, inizio sec. XX  
193 x 71 cm, ordito in lino, trama in lino e lana,  
telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

417. *Copricassa*, area dell'Oristanese, fine sec. XIX  
247 x 70 cm, ordito in lino, trama in lana e filo argentato,  
inserti in seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.

418. *Copricassa*, Paulilatino, metà sec. XIX  
194 x 67 cm, ordito in lino, trama in lana, inserti in nastro di seta,  
telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





419



420



421

419. *Copricassa*, Cabras, metà sec. XIX  
194 x 59 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana,  
inserti in nastro, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

420. *Copricassa*, Mogoro, fine sec. XIX  
212 x 65 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, inserti in filo dorato e nastro, telaio orizzontale,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

421. *Copricassa*, Cossoine, fine sec. XIX  
239 x 69 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, inserti in filo dorato e argentato, telaio orizzontale,  
Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.





422



423



422. *Bisaccia*, Campidano, 1870  
130 x 49 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in nastro, telaio orizzontale, Cagliari, collezione privata.
423. *Bisaccia*, Campidano, 1893  
112 x 54 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in filo dorato, velluto e broccato, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
424. *Bisaccia*, San Sperate, fine sec. XIX  
118 x 51 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in seta e broccato, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.
425. *Bisaccia*, Arbus, 1813  
121 x 48 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana, inserti in nastro, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.
426. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, 1802  
117 x 52 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lanetta, inserti in seta e cotone, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
427. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, 1836  
120 x 60 cm, ordito in lino, trama in lino e lana, ricamo in seta, filo dorato e argentato, inserti in broccato e seta, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
428. *Bisaccia*, Palmas, metà sec. XIX  
130 x 51 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lanetta, inserti in broccato e passamaneria, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.
429. *Bisaccia*, Simala, 1890  
115 x 50 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lanetta, inserti in nastro e tela, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
430. *Bisaccia*, Campidano, inizio sec. XX  
120 x 47 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lanetta, inserti in nastro, telaio orizzontale, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde, collezione Colombini.
431. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, inizio sec. XX  
118 x 54,5 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in nastro e velluto, telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.
432. *Bisaccia*, area dell'Oristanese, inizio sec. XX  
124 x 58 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in broccato e cotone, telaio orizzontale, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.
433. *Bisaccia*, Uras, metà sec. XIX  
123 x 56 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in broccato e nastro di seta, telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.
434. *Bisaccia*, Decimoputzu, metà sec. XIX  
114 x 48 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in seta, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.
435. *Bisaccia*, Campidano, inizio sec. XX  
118 x 58 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in seta, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.
436. *Bisaccia*, Decimoputzu, inizio sec. XX  
121 x 49 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana e lanetta, inserti in velluto e nastro, telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.







425



426



427



431



432

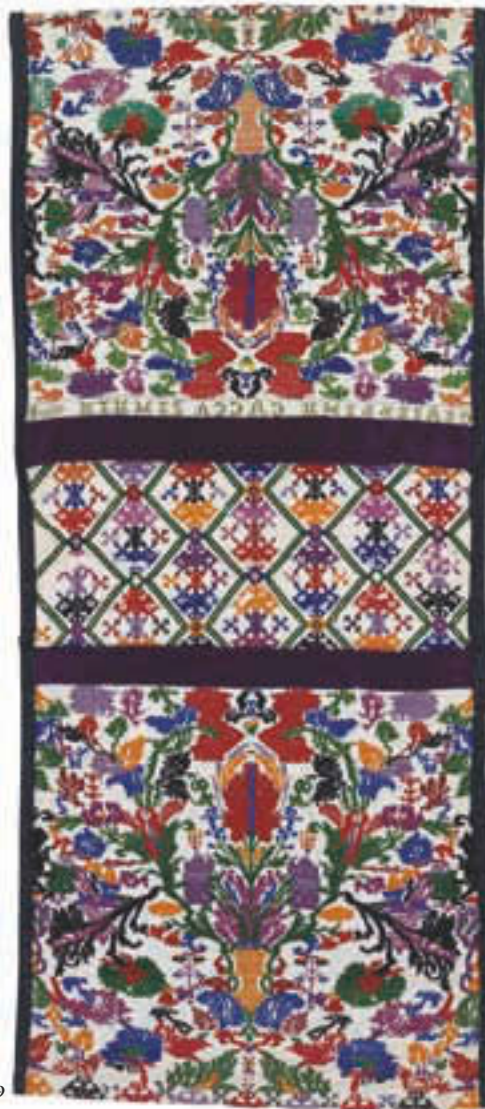


433





428



429



430



434



435



436





437



438





437. *Bisaccia*, Scano Montiferro, inizio sec. XX  
140 x 48 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, inserti in velluto, telaio orizzontale, Scano Montiferro,  
collezione privata.

438. *Bisaccia*, Bonorva, inizio sec. XX  
127 x 51 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, inserti in velluto, telaio orizzontale, Bonorva,  
collezione privata.

439. *Bisaccia*, Scano Montiferro, inizio sec. XX  
142 x 52 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana, inserti in velluto, telaio orizzontale, Scano Montiferro,  
collezione privata.

440. *Bisaccia*, Scano Montiferro, inizio sec. XX  
140 x 51 cm, ordito e trama in lana, inserti in velluto,  
telaio orizzontale, Scano Montiferro, collezione privata.

441. *Bisaccia*, Scano Montiferro, inizio sec. XX  
132 x 52 cm, ordito e trama in lana, inserti in pelle,  
telaio orizzontale, Scano Montiferro, collezione privata.

442. *Bisaccia*, Atzara, inizio sec. XX  
118 x 49 cm, ordito e trama in lana, inserti in velluto e tela,  
telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

443. *Bisaccia*, area del Nuorese, inizio sec. XX  
129 x 55 cm, ordito e trama in lana, inserti in tela,  
telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

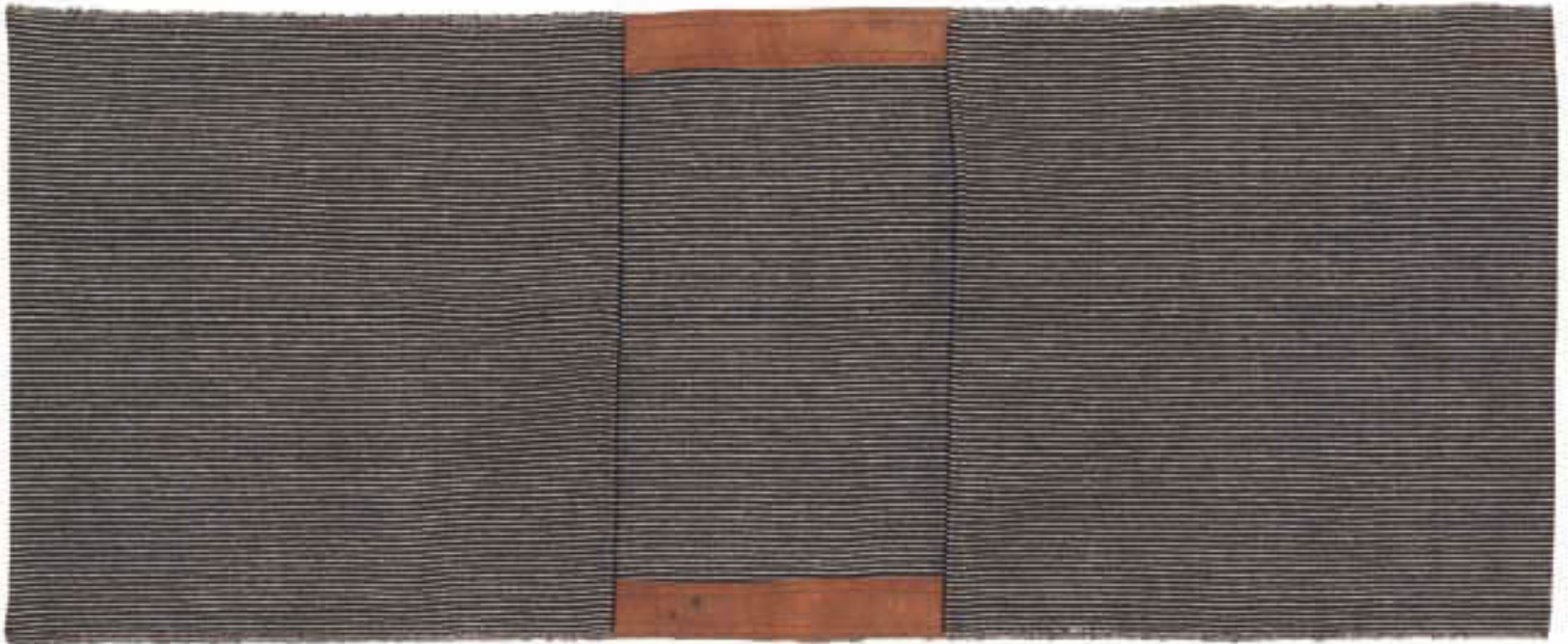
444. *Bisaccia*, Siurgus Donigala, 1910  
118 x 55 cm, ordito e trama in lana, inserti in tela,  
telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.

445. *Bisaccia*, area del Nuorese, inizio sec. XX  
121,5 x 60 cm, ordito e trama in lana, inserti in tela,  
telaio orizzontale, Nuoro, collezione privata.





440



441



442





443



444



445





446  
△



447  
△



448  
△



449  
△



446. *Telo per il pane*, area del Nuorese, inizio sec. XX (particolare)  
330 x 42 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, collezione privata.

447. *Telo per il pane*, area del Nuorese, inizio sec. XX (particolare)  
366 x 56 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Nuoro, collezione privata.

448. *Telo per il pane*, Siniscola, inizio sec. XX (particolare)  
326 x 46 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Siniscola, collezione privata.

449. *Telo per il pane*, Gallura, inizio sec. XX (particolare)  
220 x 50 cm, ordito e trama in lino, telaio orizzontale,  
Aggius, collezione privata.

450. *Telo per il pane*, area del Nuorese, inizio sec. XX (particolare)  
343 x 48 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Dorgali, collezione privata.

451. *Telo per il pane*, Bonorva, inizio sec. XX (particolare)  
256 x 68 cm, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Bonorva, collezione privata.

452. *Collana per buoi*, Campidano, fine sec. XIX  
106 x 12 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lana,  
telaio orizzontale, Regione Sardegna, collezione Cocco.

453. *Collana per buoi*, Siamanna, fine sec. XIX  
102 x 13 cm, ordito e trama in lino, ricami in seta,  
telaio orizzontale, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.

454. *Collana per buoi*, Campidano, fine sec. XIX  
104 x 17 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lana e filo dorato, inserti in seta, telaio orizzontale,  
Regione Sardegna, collezione Cocco.





452



453

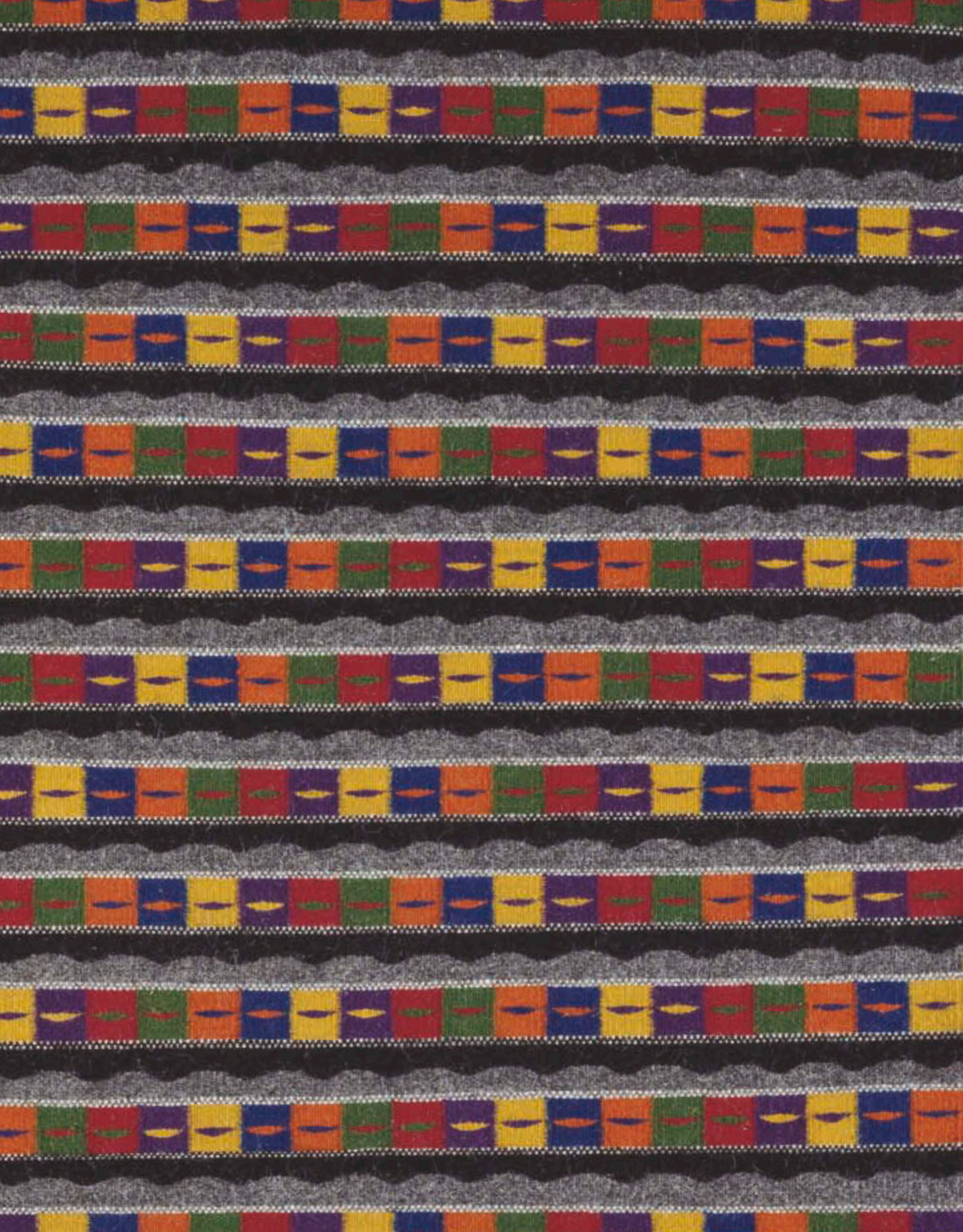


454











## Questioni di trama. L'intervento degli artisti nella tessitura sarda

Giuliana Altea

Negli ultimi cento anni la tessitura ha rappresentato in Sardegna un terreno di ripetuti incontri fra arte e artigianato, fra progettualità moderna e saperi e pratiche tradizionali. Ciò si deve non soltanto alla sua relativa rilevanza economica nel contesto locale, alla facile applicabilità della tecnica a nuove sperimentazioni e dei suoi prodotti a destinazioni d'uso diverse da quelle antiche, ma anche alla centralità simbolica che la caratterizza, e che le ha conferito uno status in qualche modo privilegiato rispetto ad altre attività artigianali. Ne è sintomo la tendenza, qua e là percepibile nell'ambito della cultura figurativa sarda del Novecento, ad attribuire ai tessuti tradizionali dell'Isola un grado di autonomia estetica tale da renderli equiparabili a creazioni artistiche *tout court*.

«Le tessitrici – scrive ad esempio nel 1921 il pittore Filippo Figari – ... sono innumerevoli artiste che tessono con piena libertà di temperamento; come un pittore con la sua tavolozza segue l'ispirazione e la fantasia nel comporre, così le nostre donne intonano il tessuto al canto del loro amore, ed il canto al ritmo del telaio».<sup>1</sup> La frase sottintende l'esistenza di una continuità tra vita ed esperienza estetica comune alla tessitura e all'arte, e di uguale dignità in entrambe, anche se declinata in senso collettivo nel primo caso, in senso individuale nel secondo. È un'idea che resiste solo a patto di presupporre una concezione dell'arte intesa – romanticamente – quale spontanea manifestazione del sentire, ma che trova conferma nell'investimento simbolico di cui la tessitura è tuttora oggetto in varie comunità sarde, e che la rende espressione di valori morali e di sentimenti identitari condivisi, “modo di essere” oltre che “modo di fare”.<sup>2</sup>

La tendenza a ricondurre la tessitura tradizionale alla sfera dell'arte “senza aggettivi” si spiega da un lato con la suggestione esercitata dalla bellezza dei manufatti popolari, dall'altro con l'assenza quasi totale nell'Isola, fino a cento anni fa, di una tradizione figurativa “colta” che non fosse d'importazione. In mancanza di una significativa produzione di dipinti e sculture, gli arazzi e i

tappeti (successori degli antichi copricassa e coperte) apparivano quale frutto caratteristico del genio isolano, estrinsecazione di un istinto creativo tanto più puro in quanto non disciplinato dall'educazione. Non stupisce che nel 1928 il pittore Mario Delitala, dovendo sintetizzare in un'immagine grafica i vari aspetti dell'arte sarda, non trovasse di meglio che rappresentare un tessuto tradizionale accanto a modellini di una chiesa romanica e della statua di Francesco Ciusa *La madre dell'ucciso*, quali simboliche offerte portate da tre Magi-pastori.<sup>3</sup> Nel trittico delle arti – architettura, pittura e scultura – la tessitura faceva le veci della pittura, assunta da circa un secolo al rango di guida nei confronti delle altre due.<sup>4</sup>

Agli occhi degli artisti isolani del primo Novecento la tessitura tradizionale era insomma arte, anzi l'arte “sarda” per eccellenza. Più recentemente, è accaduto che la si considerasse a partire da un'ottica storico-artistica: nel 1987, Salvatore Naitza la assumeva come chiave per la ricerca dell'origine di una struttura della rappresentazione visiva specifica della Sardegna.<sup>5</sup> Sottolineando la coincidenza tra la bidimensionalità e la semplificazione decorativa dell'immagine proprie dei tappeti tradizionali e la “planarità” ritenuta distintiva delle espressioni artistiche isolane,<sup>6</sup> Naitza indicava nella tessitura l'anello mancante nella catena di sviluppo della “figuratività” sarda dalle supposte origini bizantine fino ai giorni nostri. In altre parole, i tessuti tradizionali rispecchierebbero una logica formale e rappresentativa ereditata dall'epoca bizantina, e la cui presenza nell'ambito plastico e pittorico non è verificabile prima dell'età romanica, a causa della mancanza dei relativi documenti figurativi.

L'ipotesi – peraltro formulata con tutte le cautele che il caso richiedeva – non tiene forse sufficientemente conto del fatto che bidimensionalità e decorativismo non sono qualità formali esclusive degli elaborati tessili sardi, ma appartengono alla tessitura in generale, e non considera l'incidenza di modalità rappresentative estranee all'ambito colto, tendenti alla planarità e alla semplificazione, su gran parte della produzione artistica sarda che presenta tali qualità.<sup>7</sup> Al di là di questo, importa rilevare il ruolo assegnato alla tessitura, ancora una volta sintomatico, se non dell'identità, della stretta contiguità con l'arte che in Sardegna è stata talvolta attribuita a questa pratica.

455. Eugenia Pinna, *Tappeto “Levante”*, Nule, 1987 (particolare)  
180 x 90 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Cagliari, collezione privata.



In effetti la tessitura, in quanto parte di quel che si definisce “artigianato artistico”, è oggi un’area di esperienze dallo statuto culturale incerto, o almeno non facile da definire una volta messe da parte categorie come quelle di “arte applicata” e “arte decorativa” (scaturite da un’ormai obsoleta gerarchia tra le arti), nonché di “arte popolare” (irrimediabilmente segnata da connotazioni romantiche). Campo conteso tra le divergenti prospettive dell’antropologia e della storia dell’arte,<sup>8</sup> è oggetto di discorsi segnati dall’onnipresente polarità tradizione-innovazione, due termini – specie il primo – talmente gravati di implicazioni ideologiche da renderne pressoché obbligatorio, in alcuni contesti disciplinari, l’uso tra virgolette. Per tutto il Novecento e oltre, le vicende della tessitura sarda, così come dell’artigianato artistico in generale, si svolgono all’insegna di questa contrapposizione binaria, che vede alternativamente la “tradizione” investita di luce positiva e l’“innovazione” svalutata, e viceversa (anche se la svalutazione della tradizione è sempre soltanto implicita e vale in senso comparativo, nel contesto di un apprezzamento del nuovo che proietta sul suo opposto un alone di staticità, oppure si rivolge a una tradizione depauperata e ritenuta perciò inautentica).

#### *Tradizione e innovazione nelle “arti femminili”*

«Ci occupammo anni or sono, per ragioni di lavoro, della esecuzione di alcuni tessuti; scegliemmo un modello antico, e ci mettemmo all’opera con le tessitrici. Avevamo raccolto una quantità di aniline di tutti i colori, di tutte le gradazioni, pacchetti ben confezionati, accreditati nel commercio, mordenti sicuri, acidi, bagni ed altri intrugli. Il tessuto procedette bene per noi, ma con poca soddisfazione per le operaie; tolto dal telaio esso apparve orribilmente stonato; gli accordi non si legavano, non si fondevano, ciascuna parte suonava per proprio conto, freneticamente. Avemmo l’idea luminosa di lavare il tessuto, come avremmo potuto fare di un dipinto che si riabbozza per intonare le pennellate: il povero tappeto pianse i suoi colori, i suoi disegni, a lunghe lagrime che lo traversavano da un lembo all’altro. Ma giunse la vecchia nonna e disse, come in [un] racconto: cerca la cocciniglia, cerca la ferula, brucia le ossa, scegli le pietre, regola il fuoco; lascia gli imbrogli dei continentali! La natura suggeriva i suoi segreti all’esperienza di tante nonne: come per un’opera d’Arte sono necessari i materiali adatti che non possono mutare, così per queste forme paesane bisognava tornare all’antico, se non si voleva sacrificare i risultati. Rinunziammo alla nostra nuovissima sapienza tecnica; il tappeto fu rifatto daccapo e riuscì quasi perfetto».<sup>9</sup>

Già in questo apologo moraleggiante di Filippo Figari si affacciano le due linee che caratterizzeranno lungo tutto il secolo gli interventi degli artisti nella tessitura sarda: ripresa del passato e innovazione, “tradizione” e “modernità”. Per Figari solo la prima è da approvare: ai suoi occhi l’artigianato tradizionale è specchio della

“quadratura morale” del popolo sardo, mentre la modernità è sinonimo di falsa civiltà che spazza via i valori tramandati. A queste convinzioni continuerà ad ispirarsi quando, molto più tardi, in qualità di direttore dell’Istituto d’Arte di Sassari dovrà orientare l’operato del laboratorio di tessitura della scuola.

L’episodio ricordato da Figari risale al 1911, e si riferisce all’esecuzione dei tessuti (oggi perduti) destinati alla Sala dei matrimoni del Palazzo Civico di Cagliari, dal pittore decorata e arredata. Per quanto ne sappiamo, era quella la prima volta che in Sardegna un artista si occupava di progettazione tessile;<sup>10</sup> ma l’intento di valorizzare il declinante artigianato del tessuto e del ricamo aveva già guidato negli anni precedenti alcune iniziative. A seguito dell’opera di sensibilizzazione svolta da un’intraprendente giovane donna, Antonietta Delogu, presso circoli femminili romani, torinesi e sardi, e presso varie amministrazioni locali, era stata istituita a Macomer la Scuola Professionale “Principessa Laetitia”.<sup>11</sup> Il fine era commercializzare il lavoro delle artigiane, soprattutto delle ricamatrici, ma anche di orientarlo dal punto di vista estetico, giacché, osservava la segretaria del comitato torinese per la fondazione della scuola, «tutti riconoscono alle sarde un grande buon gusto nella concezione dei lavori; ma la loro arte è ancora primitiva: è necessario che la raddoliscano e la ingentiliscano».<sup>12</sup> La scuola di Macomer interveniva sulla tipologia dei manufatti, estendendola a comprendere oggetti ignoti alla cultura popolare sarda, come frange per macramè, copripiedi e tendine.<sup>13</sup> Altrettanto disinvolto era il rapporto che con la tradizione intratteneva la Scuola del Tappeto Sardo fondata a Isili da Giuseppe Piras Mocci. Pur proponendosi la conservazione dell’antico, la scuola mescolava i motivi decorativi locali con quelli propri di altri centri della regione e di differenti specialità tecniche,<sup>14</sup> in una produzione che, a giudicare dalla scarsa documentazione rimasta, doveva essere di qualità estetica piuttosto modesta.<sup>15</sup>

Nel momento in cui Figari scrive le sue note sull’arte popolare, lo sforzo di rivitalizzare l’artigianato del tessuto e del ricamo si è fatto più intenso.<sup>16</sup> A partire dagli anni Venti, quando la stagione Déco al colmo della sua fioritura incrocia gli ultimi esiti del folklorismo e dei regionalismi primo-novecenteschi, comincia a farsi sentire l’esigenza di indirizzare gli interventi all’innovazione dei modelli, oltre che alla riproposta dell’antico. A spingere in questa direzione è, oltre al clima generale dell’arte decorativa, specie italiana, il successo dei tessuti sardi presentati nel 1920 all’Esposizione di Stoccolma, e quello più eclatante riscosso nel 1923 alla prima Biennale di Monza, in cui all’“arte rustica” sarda era stata riservata un’intera sala, in considerazione della funzione ispiratrice che si pensava potesse svolgere nei confronti delle arti applicate;<sup>17</sup> un’idea, questa, condivisa da molti artisti sardi, a cominciare dal pittore Melkiorre Melis, appassionato fautore del connubio tra arte e artigianato popolare.<sup>18</sup> Se gli ornati delle coperte contadine erano capaci di fornire stimoli all’arte contemporanea, quest’ultima poteva



a sua volta dare nuovi progetti all'antico artigianato tessile. A dire il vero, nel 1923 a Monza le creazioni recenti degli artisti sardi non ebbero un'accoglienza altrettanto buona di quella toccata ai lavori tradizionali: Ugo Ojetti, all'epoca numero uno della critica italiana, le liquidò in blocco come «stonate, acerbe e di povera tecnica».<sup>19</sup> Ma poco importava, a fare testo in Sardegna sarebbero rimaste le recensioni entusiastiche toccate alla sala nel suo insieme, allestita dall'architetto Giulio Ulisse Arata e decorata appunto da Melis.

Si profilava dunque la possibilità di vedere l'artigianato non come un'eredità immutabile da preservare e all'occorrenza ripristinare nella sua forma originaria, ma come un complesso suscettibile di evolversi e di generare nuove soluzioni formali. In questo contesto, la Scuola d'Arte Tessile Popolare di Aggius, istituita nel 1927 col supporto dell'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie) e diretta dall'architetto Giovanni Andrea Cannas, si prefigge di incoraggiare la gioventù artigiana a non vivere «parassitaria alle spalle del passato, copiando ciecamente e perciò malamente tutte le sue forme», ma piuttosto ad emularne le creazioni.<sup>20</sup> A «tornare all'antico, creando il nuovo»<sup>21</sup> mirano anche le signore della buona società cagliaritano che nello stesso 1927 fondano, sulle orme della bolognese *Aemiliae Ars*, la *Sardiniae Ars* o “Scuola-bottega del ricamo sardo antico”. Il “nuovo” consisteva nella resa per mezzo del ricamo di ornati tratti dalla tessitura, e nel loro impiego per la realizzazione di elaborati come tovaglie da tè, cartelle e cuscini; di qui il rimprovero da alcuni rivolto alla *Sardiniae Ars* di non avere innovato abbastanza.<sup>22</sup>

Sia la *Sardiniae Ars* che le scuole di Aggius e di Isili sembrano essere rimaste all'interno di un repertorio formale e tecnico la cui matrice tradizionale permaneva ben riconoscibile al di là delle limitate innovazioni apportatevi.<sup>23</sup> Diversamente da quanto si osserva in altri settori artigiani – ad esempio la ceramica –, ancora per tutta la prima metà degli anni Trenta non si registra in Sardegna, nell'ambito del rinnovamento della tessitura, l'apporto di codici estetici che prescindano dal riferimento all'artigianato popolare: il che contribuisce a spiegare il ruolo di retroguardia giocato dal tessuto e dal ricamo nelle esposizioni artigiane organizzate nell'Isola in questo periodo (la mostra svoltasi a Cagliari nel 1929 all'interno delle manifestazioni turistiche della “Primavera Sarda”, quelle di Cagliari del 1930 e del 1932 e di Sassari del 1931 ecc.), così come della partecipazione sarda a fiere e rassegne (la Fiera di Milano del 1928, l'Esposizione di Torino dello stesso anno, la Mostra dell'Artigianato di Firenze del 1932 e del 1935).

In queste occasioni, se gli elaborati tessili – «capolavori di infinita pazienza e segno dell'innato senso d'arte delle nostre donne»,<sup>24</sup> secondo la formula rituale delle cronache – affollavano le sale espositive, a fare la parte del leone nei resoconti della stampa era l'artigianato “maschile” del mobile e della ceramica,<sup>25</sup> insieme a

quello recentissimo del giocattolo, avviato in Sardegna dalla casa ATTE di Tosino Anfossi ed Eugenio Tavolara con la creazione di pupazzi in legno di un déco di sapore cubo-futurista. Alla ATTE si deve anche l'unico tentativo di decisa “modernizzazione” del tessuto sardo compiuto negli anni Venti: a metà decennio, infatti, la ditta sassarese affianca per qualche tempo alla produzione di pupazzi quella di tappeti, arazzetti e pannelli ricamati.<sup>26</sup> Si conoscono alcuni esempi di questi ultimi, disegnati probabilmente da Anfossi in vista dell'Expo di Parigi del 1925, e realizzati dalle donne della sua famiglia.<sup>27</sup> Vivacemente colorati con tinte industriali, non hanno niente in comune con la tradizione tessile sarda, fatto salvo un generico riferimento al folklore nei temi (scene di vita contadina e pastorale) e in qualche elemento decorativo di contorno. La stilizzazione ingenua, quasi infantile delle figure non deriva qui da inflessioni mutuate dalle avanguardie, ma è suggerita dalla tecnica. Il risultato – un déco di intonazione folkloristica – è più allegro di quanto sia convincente sul piano formale, e non a caso la ATTE si risolse ben presto ad abbandonare la produzione di tessuti. Uno dei due soci della ditta, Eugenio Tavolara, doveva però diventare, qualche anno dopo, l'autentico artefice della rinascita dell'artigianato sardo e uno dei più fertili e inventivi designers nell'ambito tessile.<sup>28</sup>

#### *“Integrale riproposizione dell'antico” e progettazione moderna*

Nel 1936 la V Mostra dell'Artigianato di Cagliari vede ancora una volta la tessitura in secondo piano, malgrado il risalto dato a lavorazioni autarchiche come l'orbace (per incrementare la produzione del quale erano stati riattivati 300 telai)<sup>29</sup> e il rajolana, fibra sintetica “nazionale” presentata da una ditta di maglieria, la Bertolussi. Il resto della produzione tessile, poco valorizzata da un allestimento caotico, è ammassata nella terza sala, vero «bazar della Mostra», che sciorina «un po' di tutto, un po' troppo di tutto»;<sup>30</sup> un *bric-à-brac* di fronte al quale il cronista dell'*Unione Sarda* se la cava con una filza di nomi, quello dell'*Isola* con la menzione affrettata dei «lavori dell'artigianato femminile ... veri capolavori di pazienza, di precisione, di accuratezza».<sup>31</sup> Apparentemente, a dispetto del moltiplicarsi di scuole e laboratori, il settore segnava il passo.

Questa era anche l'opinione di Eugenio Tavolara. Nel quadro di un bilancio dell'artigianato sardo steso sul finire di quello stesso 1936, l'artista constata il fallimento in cui sono incorsi quanti hanno tentato nell'Isola la strategia della “modernizzazione” del tessuto tradizionale, a cominciare dalla Scuola di Aggius. Se con “modernizzare” si intende sfrondate la sovrabbondanza di motivi decorativi, mettendone in evidenza solo alcuni, il rischio è, secondo Tavolara, quello di compromettere il “carattere”, la tipicità delle produzioni sarde, contraddistinte proprio dalla fittezza dell'ornato. Accanto alla “integrale riproposizione dell'antico”, perciò, va



piuttosto raccomandata, sull'esempio svedese, l'introduzione di disegni di «artisti di sbrigliata invenzione, e senza alcun riferimento ai temi del tappeto rustico», il cui contrasto con la rudezza “primitiva” dell'esecuzione può essere ulteriore motivo di attrattiva.<sup>32</sup> Ciò che invece Tavolara assolutamente rifiuta è l'artigianato moderno di ispirazione folkloristica, formula che nel clima déco degli anni Venti, e nelle mani di artisti di valore, aveva dato in Sardegna esiti brillanti – peraltro, come si è visto, non nel campo del tessuto<sup>33</sup> – ma che vi aveva in seguito generato una pletera di cianfrusaglie di cattivo gusto.<sup>34</sup>

L'intervento di Tavolara, pubblicato da varie testate locali e nazionali e dal periodico di settore *L'Artigiano*, ha un preciso valore strategico. Cade infatti in un momento cruciale per le sorti dell'artigianato sardo, in cui alla creazione a Cagliari di una delegazione regionale dell'ENAPI, sotto la guida dell'architetto cagliaritano Ubaldo Badas, segue la costituzione a Sassari di una Società Anonima Consorzio Artigiani, partecipata dall'ENAPI e presieduta dallo stesso Tavolara. Le indicazioni di quest'ultimo tracciano quindi un programma operativo destinato a venire messo in atto subito dopo. È un programma che coincide in buona parte con le idee sostenute da Gio Ponti, instancabile animatore e ispiratore, dalla sua tribuna di *Domus*, dell'artigianato e delle arti applicate italiane. Nel numero di ottobre della rivista, Ponti aveva chiamato a raccolta gli artigiani in vista della prossima Esposizione Internazionale di Parigi, e, nel passare in rassegna i vari settori, aveva indicato i tessuti come “punto critico” del panorama nazionale: fatto a suo dire “paradossale” perché, a fronte di una serie di condizioni favorevoli (capacità tecnica illimitata, grande tradizione, presenza di bravi disegnatori ecc.), la produzione moderna appariva «lungi dall'aver raggiunto non solo la soddisfazione dei nostri bisogni d'arredatori ma nemmeno un carattere, o dei caratteri, dei valori d'arte e di gusto per cui si possa dire: ecco le stoffe italiane d'oggi, come invece possiamo dire, a colpo d'occhio ... di tessuti francesi, di tessuti svedesi, tedeschi, austriaci».<sup>35</sup>

Mentre pubblicava tappeti di concezione moderna svedesi e finlandesi (di qui il richiamo di Tavolara all'esempio della Svezia) cui paragonare le prove «incerte, tardive, non aggiornate al gusto attuale»<sup>36</sup> degli italiani, Ponti incitava al tempo stesso a conservare il carattere tipico di alcune produzioni. In certe zone “storiche”, affermava, «è un nonsenso perpetrare una propaganda “moderna” senza un controllo culturale; occorre invece *epurare* il loro carattere dalle corruzioni purtroppo già intervenute; e ricondottolo a purezza, rinnovarlo nei suoi limiti, e rivalorizzarlo». Tutto ciò con l'assistenza di artisti capaci, col sostegno dell'ENAPI e il concorso delle scuole d'arte locali. «Qui – concludeva – l'intervento salva un nome, un patrimonio, e il benessere e la vita di qualche paese italiano».<sup>37</sup>

Come si è visto, Tavolara aveva accolto le due linee proposte da Ponti, ma con qualche rettifica: se il direttore di *Domus* raccomandava, una volta recuperata la “purezza” dei modelli tradizionali, di rinnovarli prudentemente e “nei loro limiti”, l'artista sardo ammetteva solo l’“integrale riproposizione dell'antico”; se il primo aveva negato l'opportunità di ricerche moderne in quei centri della provincia italiana ricchi di una tradizione forte e consolidata (non è da lì, asseriva, «che verrà la *nuova* parola d'arte moderna, perché non vi esiste né il clima né la possibilità tecnica»),<sup>38</sup> il secondo si dichiarava favorevole a introdurre quelle stesse ricerche in Sardegna.

Tavolara scriveva a ragion veduta. Alla fine del 1936 aveva già cominciato a impegnarsi direttamente nel design tessile, attraverso il rapporto intrattenuto con il Comitato femminile per il lavoro artigiano di Sassari. Questo, diretto da Maria Serra e presieduto dalla marchesa Maria di Suni, era un'emanazione del Comitato per il lavoro femminile; aderente alla Federazione degli artigiani, coordinava l'opera di oltre 50 tessitrici, e ne commercializzava i prodotti tramite una propria “Bottega”, aperta a Sassari.<sup>39</sup> È per mezzo del Comitato che Tavolara può mettere alla prova la sua duplice strategia d'intervento: la riproduzione di antichi esemplari di tessuti, ottenuti in prestito da musei e da collezionisti privati, e la realizzazione di nuovi modelli, esulanti da ogni rapporto con la tradizione.

Questa attività porta sullo scorcio degli anni Trenta a un deciso rilancio del settore tessile. Ne dà l'annuncio una rassegna di tappeti allestita a Roma nel dicembre 1936 a cura dell'ENAPI,<sup>40</sup> e quindi, nel maggio 1937, la prima Mostra regionale del telaio e del tessuto sardo di Sassari, che comprende manufatti antichi accanto alle loro riproduzioni, e illustra gli esiti della ripresa, promossa dal Comitato, dei procedimenti di tintura della lana con colori vegetali. La tessitura sarda comincia ad acquistare visibilità in campo nazionale: è con i tessuti che si apre nel 1938 una ricognizione delle produzioni isolate pubblicata da *L'Artigiano*;<sup>41</sup> nel maggio 1939, alla Mostra dell'Artigianato di Firenze, il Comitato sassarese ottiene un premio di mestiere per tappeti ed arazzi, sia imitati dall'antico sia “moderni”.

456. Eugenio Tavolara, *Arazzo “Castelli”*, Ploaghe, 1958  
280 x 85 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare in lino, cotone e filo argentato, telaio orizzontale, Sassari, collezione ISOLA.

457. Eugenio Tavolara, *Arazzo “Castelli”*, Ploaghe, 1958  
280 x 85 cm, ordito e trama in cotone, trama supplementare in lana, cotone e filo dorato, telaio orizzontale, Sassari, collezione ISOLA.

458. Eugenio Tavolara, *Tappeto “Uccelli rombi e sole”*, Sarule, 1960  
300 x 180 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Sassari, collezione ISOLA.

459. Eugenio Tavolara, *Tappeto “Chiavi righe e simboli”*, Sarule, 1960  
280 x 180 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Sassari, collezione ISOLA.





456



457











Ancora nel 1939, il tessuto trova ampio spazio a Sassari, nella VI Mostra dell'Artigianato e delle Piccole Industrie Autarchiche, rassegna che raccoglie i frutti dell'intenso lavoro svolto dall'ENAPI negli anni precedenti. Superate, grazie a un rapporto diretto e continuativo, la diffidenza e le resistenze degli artigiani, Tavolara e Ubaldo Badas erano riusciti a realizzare quella collaborazione tra ideatori e esecutori tanto auspicata e così difficile da mettere in pratica; il risultato era un artigianato che, per dirla con Tavolara, non si reggeva più su qualche nome isolato ma si presentava come «un tutto organico, di una rara unità». <sup>42</sup> Alla tessitura è dedicata la terza sezione della Mostra: come era accaduto nel 1936, questa è in parte condizionata dall'autarchia, che spinge a mettere in evidenza fibre quali la lana sarda (usata per i materassi a causa della sua ruvidezza, ma ora proposta per la realizzazione di tessuti da una società di Macomer, la ALAS), il cotone (coltivato a Porto Conte presso Alghero, a Pula e a Sanluri), il lino e perfino il bisso (lavorato a Sant'Antioco da Italo Diana); ma stavolta a primeggiare sono i tappeti e gli arazzi del Comitato sassarese, ben disposti nell'elegante allestimento di Badas. <sup>43</sup>

Non si ha una documentazione fotografica dei lavori del Comitato, ad eccezione di rare foto, non tutte ben leggibili, di tappeti che si direbbero simili a quelli progettati nel secondo dopoguerra da Tavolara a partire da modelli tradizionali. <sup>44</sup> È da rimpiangere la mancanza di immagini relative agli esperimenti di tono «moderno», dei quali è difficile – al solito – determinare il grado effettivo di modernità in base ai pochi accenni desunti dai giornali. L'impressione è che la linea dell'innovazione totale rimanesse in ombra rispetto a quella della ripresa dell'antico, più o meno rielaborato; in ogni caso, è sulla seconda che la stampa insiste. Non viene invece menzionato il ruolo del designer nel rinnovamento dei modelli. L'unica citazione esplicita dell'autore dei progetti si legge a proposito della Mostra del tappeto e dei tessuti artistici della Sardegna, organizzata nel 1939 a Sassari per presentare al pubblico una fornitura destinata all'aeroporto di Alghero; vi era esposto un tappeto su disegno di Tavolara, raffigurante entro una larga cornice bruna i segni dello Zodiaco, tipico motivo déco che si può supporre venisse interpretato nell'elegante e sintetica grafia propria di altri lavori noti dello stesso autore. <sup>45</sup>

### *Rinnovamento nella tradizione*

La guerra, con la difficoltà dei collegamenti e la scarsità di materie prime, costringe a interrompere l'azione avviata in Sardegna per rivitalizzare l'artigianato. La pausa dura quasi dieci anni e determina un generale scadimento della produzione, di cui la tessitura risente in modo preoccupante. Quando l'ENAPI si riorganizza, nel 1949, Tavolara si vede costretto a intraprendere un lavoro capillare nei villaggi dell'Isola per orientare il lavoro delle tessitrici e delle ricamatrici che, lasciate a se stesse, si sono date a copiare i modelli di *Mani di fata*

e di altre riviste femminili; fatto che costituisce una risposta probabilmente inevitabile al primo massiccio apporto della cultura di massa nelle aree rurali, risposta configuratasi più come assorbimento passivo che come organica assimilazione nell'ambito di una preesistente cultura del fare.

L'intervento dell'ENAPI si compie ora a partire da premesse diverse da quelle degli anni Trenta. Alla polarità antico-moderno, che alla riproduzione dei tessuti tradizionali, debitamente emendati di ogni intromissione recente, vedeva affiancati circoscritti episodi di design privi di connotazioni «tipiche», Tavolara e Badas sostituiscono, in quello che si può definire il decennio d'oro dell'artigianato sardo (dai primi anni Cinquanta all'inizio dei Sessanta), il principio del «rinnovamento nella tradizione», ancora una volta accompagnato dall'innovazione *tout court*, quest'ultima riservata a interventi di scala più modesta. In altre parole, si applica adesso in Sardegna la ricetta indicata da Ponti nel 1936 per ridare prestigio all'artigianato «storico» italiano: rinnovare le produzioni «nei loro limiti», «star nel carattere, sfruttare il carattere, far risorgere certi gusti». <sup>46</sup> Accantonata l'idea di un artigianato immobile, congelato nel proprio passato, se ne contempla un'evoluzione al tempo stesso coerente con lo spirito della tradizione e sensibile all'andamento del gusto contemporaneo. Se ancora nel 1942 Badas, scrivendo sul mensile dell'ENAPI, *Cellini*, della tessitura sarda, poteva definirla un'arte «nata dalla sincerità e (che) si ripete fedelmente ... come tutte le spontanee manifestazioni di una ispirazione non influenzata da modelli imposti», <sup>47</sup> a fine decennio lo ritroviamo impegnato, insieme a Tavolara, a favorirne lo sviluppo in senso moderno.

Il nuovo orientamento tende a sottrarre le tessitrici alla funzione di mere esecutrici, di muti strumenti, cui le relegavano le due strategie praticate negli anni Trenta, e a trasformarle in interlocutrici attive, la cui capacità creativa è lungi dall'essere sottovalutata. Su questa svolta ha inciso l'esperienza degli ultimi tempi prima del conflitto, quando si era cominciato a instaurare una proficua consuetudine di scambio con le botteghe e i singoli operatori; e vi ha contribuito la piega presa durante la guerra dal dibattito italiano sui problemi del settore, volto, fin dai primi anni Quaranta, a sottolineare l'autonomo ruolo dell'artigiano. Autori diversi come Ponti e Marziano Bernardi concordano, sulle pagine di *Cellini*, nel riconoscerne la «personalità», e insistono sull'esigenza che questa venga valorizzata – e non mortificata – nel rapporto con il designer; <sup>48</sup> ciò anche al fine, precisa Bernardi, di salvaguardare antiche e nobili caratteristiche regionali che potrebbero altrimenti svanire sotto l'influenza dei progettisti. <sup>49</sup> Il delicato problema della collaborazione tra artisti e artigiani, sostiene ancora Roberto Papini su *Stile*, «deve esser risolto col consenso e non con l'imposizione»; ma per farlo occorrono uomini «che siano animatori e non inquisitori; che abbiano ingegno e sensibilità; che servano con equilibrio



all'ideale e alla pratica; che guardino ai fini lontani e non alle persone vicine e tanto meno alla loro».<sup>50</sup> È anche grazie al possesso di questi requisiti che Tavolara e Badas riusciranno nella non facile impresa di far nascere in Sardegna un artigianato moderno dal ceppo di quello tradizionale, operando inizialmente nei ranghi dell'ENAPI, attraverso l'organizzazione nei vari paesi di una serie di corsi professionali, quindi all'interno dell'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), l'ente regionale che, costituito sotto la loro guida nel 1957, curerà l'orientamento e la formazione degli operatori, portando la produzione sarda al successo internazionale attraverso una brillante serie di mostre a cadenza prima annuale e poi biennale.

Le vicende del nuovo artigianato tessile sono note in qualche dettaglio solo per quanto concerne il contributo – peraltro fondamentale – di Tavolara.<sup>51</sup> Tra il 1950 e il 1962 l'artista disegna una quantità impressionante di tappeti, arazzi e stoffe: se ancora oggi si avverte davanti ai tessuti sardi il senso di una produzione unitaria, ciò non avviene in virtù di un'ineffabile "coralità" di espressione, derivata da influssi ancestrali, ma in larga misura per effetto dell'intervento di quest'uomo e della sua capacità di dialogare con le tessitrici senza castigarne l'inventiva, riconoscendo invece la «spietata e misteriosa forza di aggressione nei confronti dell'oggetto del loro lavoro», che le portava a identificare a colpo sicuro la qualità estetica di un manufatto.<sup>52</sup> La migliore conferma della qualità dello scambio instaurato da Tavolara con le tessitrici viene dal rispetto e affetto con cui queste lo hanno in genere ricordato. Il rapporto di collaborazione si giocava su delicati equilibri, fatti tanto di umorismo e "popolaresca malizia" da parte dell'artista, quanto di apporti creativi ed emozionali, di suggestive e poetiche interpretazioni delle artigiane.<sup>53</sup> Sarebbe ingenuo ignorare che si trattava di un rapporto disuguale, anche in virtù del peso che su di esso potevano esercitare i condizionamenti economici cui le lavoratrici erano soggette; ma sarebbe d'altra parte una forzatura enfatizzare questo aspetto, liquidando come pura retorica le testimonianze che sugli scambi tra designers e tessitrici ci sono rimaste.

Malgrado la centralità del loro ruolo, però, i nomi delle artigiane non sono arrivati fino a noi; e non parrà pregiudizio femminista attribuire l'omissione alle connotazioni di genere della tessitura, ancor più che alla invertebrata tendenza a fare dell'artigianato un'arte anonima, prodotto di un ethos popolare nel quale si riassorbono fino a scomparire gli sforzi individuali. Lo stesso non è infatti accaduto per quanti operavano in settori tradizionalmente di competenza maschile come la ceramica, l'intaglio in legno o il ferro battuto, ma si è invece verificato per l'intreccio dei cestini, altra attività per lo più riservata al sesso femminile. Non sarà infine un caso se nell'ambito tessile il solo nome che ci sia stato trasmesso è quello di Italo Diana, rara eccezione alla regola che in Sardegna voleva al telaio esclusivamente le don-

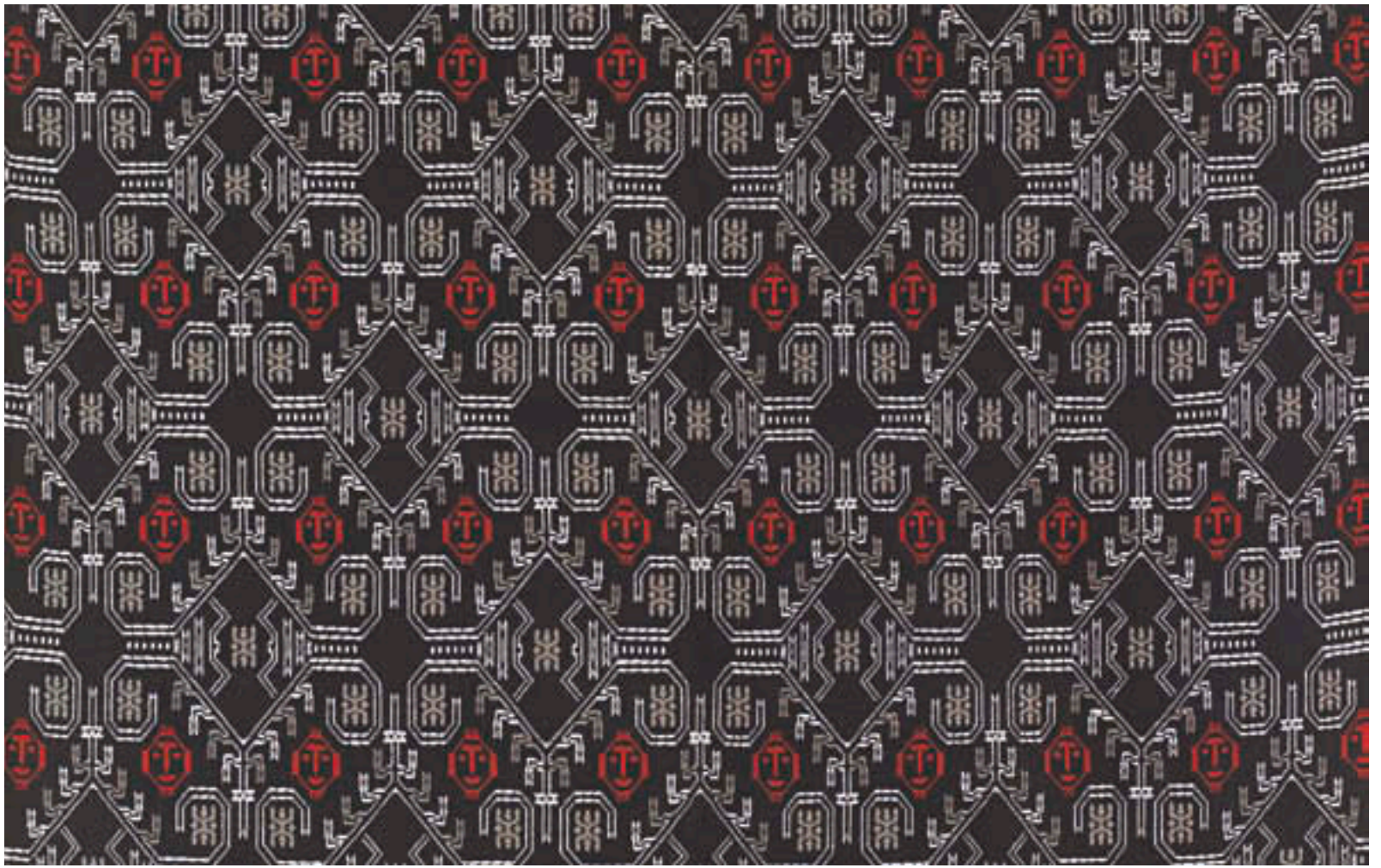
ne; così come a stento può sembrare una coincidenza il fatto che negli anni Quaranta lo stesso Diana venisse chiamato dal paese di Sant'Antioco all'altro capo dell'Isola per dirigere, in un territorio allora ricchissimo di tessitrici, l'appena costituito laboratorio tessile dell'Istituto d'Arte di Sassari.

Se per Tavolara l'interazione con le tessitrici rappresentava un aspetto cruciale, prima veniva il momento della progettazione. Il metodo dell'artista si fondava nella quasi totalità dei casi sul prelievo da stoffe antiche di motivi decorativi tradizionali, che venivano poi ricomposti secondo nuovi assetti, ritmi, proporzioni. La composizione veniva studiata, oltre che per mezzo di disegni, tramite dei collage fotografici; una volta raggiunta la soluzione progettuale desiderata, il tessuto che ne derivava era a sua volta fotografato, per diventare punto di partenza di ulteriori trasformazioni. Il passaggio dall'antico al nuovo si compiva così per tappe successive che portavano a una crescita lenta e senza scosse del grado di innovazione.

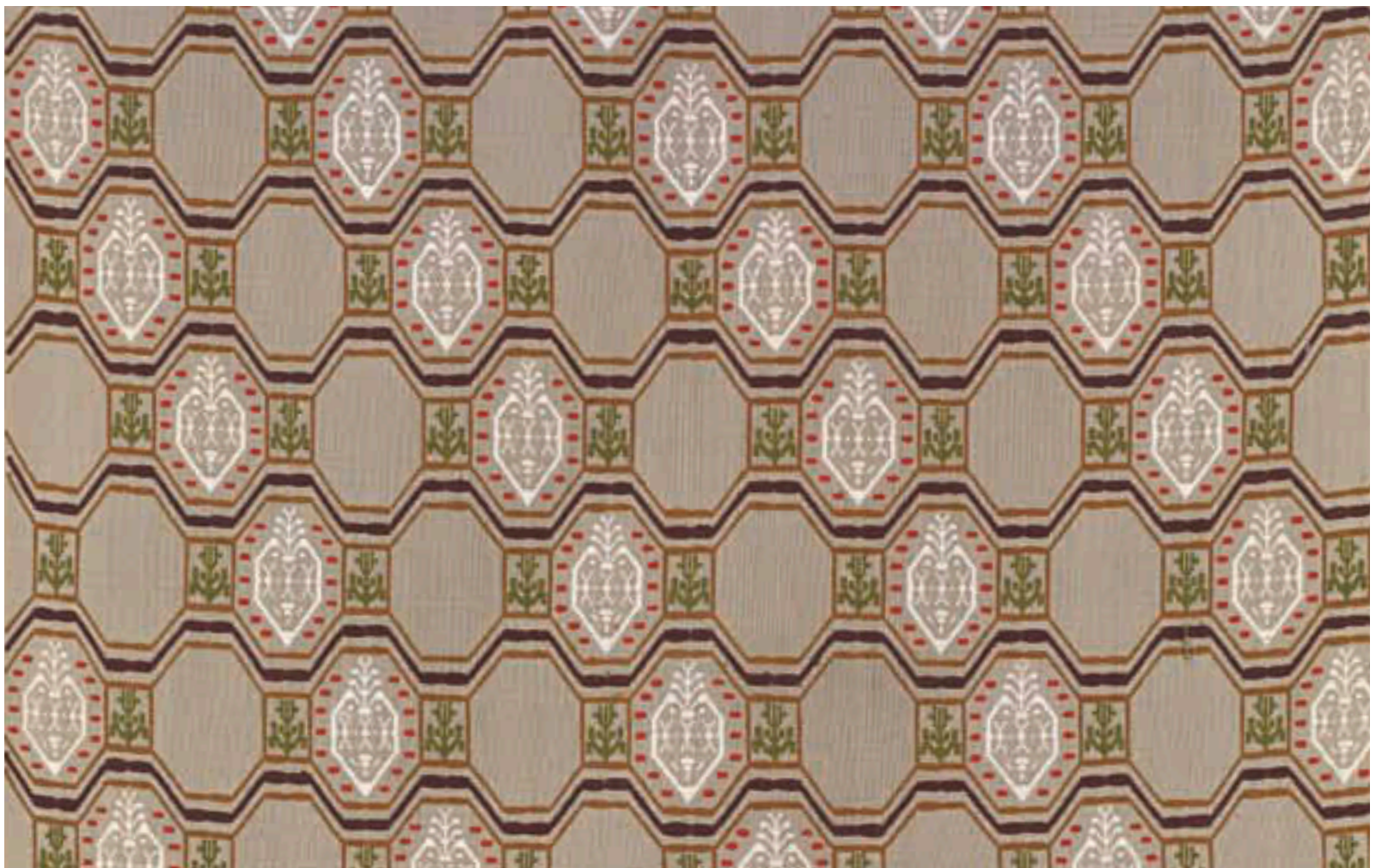
Tra i centri che vedono fin dall'inizio degli anni Cinquanta l'intervento di Tavolara, un posto di primo piano occupa Nule, paese che, scriverà l'artista in un rapporto steso con Badas nel 1959, «meriterebbe una scuola regionale di tessitura, in riconoscimento dell'attività svolta in questi anni».<sup>54</sup> Qui, come nella vicina Sarule, si utilizza un tipo di telaio verticale, il cui modello viene ora modificato per permettere di realizzare tappeti lunghi fino a otto e dieci metri, con disegni che alternano la preminenza di un motivo centrale alla ripetizione su tutto il campo di ornati usati in genere come bordura. A Nule, così come a Ploaghe e Bonorva (due luoghi in cui si valorizza soprattutto la produzione di arazzi), gli elementi decorativi di derivazione popolare vengono asciugati e stilizzati. Oltre ad aggiornare disegni e composizione, l'artista comincia già in questo momento a sottoporli alle più svariate contaminazioni, attingendo con mano felice a una gran quantità di fonti esotiche, dai tappeti persiani alle stoffe africane, per creare un linguaggio ibrido che, ripreso da altri designers, diverrà in seguito patrimonio condiviso delle comunità artigiane della Sardegna, e arriverà ad essere percepito come tipico della regione.

Fin dopo il 1956 – anno in cui il successo della mostra artigiana allestita a Sassari convincerà l'Amministrazione Regionale a formalizzare l'istituzione dell'ISOLA – i tessuti sono noti solo attraverso le foto in bianco e nero dell'archivio Tavolara. La sperimentazione sul colore ha un ruolo centrale negli arazzi e nelle stoffe realizzati nel 1958 e nel 1959 a Ploaghe e Bonorva: impostati su finissimi accordi di grigi e di tinte tenui, alla cui delicatezza la riproduzione fotografica non arriva a rendere giustizia, giocati su effetti di negativo-positivo o punteggiati di minimi tocchi di rosso o giallo vivo, questi – a cominciare dalla bella serie di arazzi sul tema dei *Castelli* – contano, per la fiabesca e poetica fantasia che li guida, tra le creazioni più suggestive dell'artigianato sardo.





460



461









463. Aldo Contini, *Tappeto*, Giba, 1962  
200 x 90 cm, ordito e trama in cotone,  
trama supplementare in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.

464. Aldo Contini, *Tappeto*, Giba, 1962  
200 x 185 cm, ordito e trama in lana,  
telaio orizzontale, Sassari, collezione ISOLA.







Sui contrasti netti puntano invece gli arazzi di Pozzomaggiore in bianco e nero (1959), o la serie di tappeti progettati per Sarule, in cui la scelta di mantenere alla produzione una sua specificità rispetto a quella di Nule porta ad adottare come base un pattern a fasce orizzontali. Qui gli accostamenti – memori di tessuti africani<sup>55</sup> – di rosso e marrone, di giallo e nero, di azzurro e avorio accentuano la forza iconica del disegno, che alterna le strisce a sequenze di simboli (1959) o le mette in contrappunto con pochi ornati di grande dimensione, ritmicamente composti (1960). A Nule per converso si utilizzano ornati più complessi, che a volte riecheggiano i motivi del broccato, e nei quali Tavolara si sforza, con disperazione delle tessitrici, di ricreare mediante il colore l'effetto di striatura provocato dall'uso (così nel modello *Aquile e cervi* del 1959).

Questi lavori hanno grande risalto nelle mostre che l'ISOLA allestisce annualmente a Sassari con ampio concorso di stampa, nonché in quelle organizzate in luoghi deputati del design (come nel 1957 la Triennale milanese). Una strategia espositiva e di comunicazione che dà presto i suoi frutti: a fine decennio, complici le nascenti fortune turistiche della Sardegna e la nuova idea di chic naturale e insieme sofisticato diffusa tra le élites internazionali, i tessuti dell'ISOLA si fanno strada, oltre che sui periodici di settore, su riviste femminili a larga diffusione, in cui vengono impiegati come accessori nei servizi di moda.<sup>56</sup>

Anche Ubaldo Badas, l'altra anima artistica dell'ISOLA, si occupa di progettazione tessile: per tutti gli anni Cinquanta è lui a seguire i centri del meridione sardo, e anche dopo aver interrotto nel 1959 il rapporto con l'ente continuerà per circa un decennio a lavorare nel settore. In mancanza di una ricognizione del suo archivio, però, è difficile ricostruirne l'operato, importante anche per il ruolo di raccordo esercitato tra le diverse istituzioni attive in Sardegna nell'ambito artigiano, ISOLA, ENAPI e OCSE (Organizzazione Cooperazione e Sviluppo Economico).<sup>57</sup> L'intervento di Badas nella tessitura nasce dagli stessi presupposti che guidano quello di Tavolara; lo scambio tra i due è intenso e costante, fondato su una sostanziale identità di vedute e su un'amicizia consolidata negli anni. L'accento personale dell'architetto si coglie nella preferenza per composizioni semplici, fortemente scandite e simmetriche, in cui i motivi tendono a rarefarsi, e in una maggiore secchezza del disegno. Gli elementi decorativi, che spesso si piegano ad allusioni naturalistiche (*Gambero corallo e aragosta*, tessuto a Bonorva nel 1964) sono messi in risalto dai

465. Mauro Manca, *Tappeto*, Aggius, 1959  
190 x 68, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.

466. Mauro Manca, *Tappeto*, Aggius, 1959  
196 x 70, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.



contrasti cromatici e talvolta dal ricorso al fondo nero (*Sole rosso*, 1964).

Dal 1960 il raggio dell'intervento di Tavolara si estende verso sud, alle zone prima di pertinenza del collega. In accordo col gusto del momento, l'artista tende ora ad ingrandire i disegni dei tessuti, ad accentuarne le cromie (quando non punta sul bianco e nero, come a Sarule nel 1962), a sperimentare nell'arazzo nuovi formati quadrati e a sviluppo orizzontale. Negli arazzi di Mogoro conserva i motivi floreali derivati da antichi broccati (rispettando l'indirizzo dato da Badas, che aveva scelto in quel caso la via di una maggiore aderenza al passato), ma interviene sul colore: dapprima (1960) adotta i toni smorzati già usati a Ploaghe e Bonorva, quindi torna alle gamme tradizionali, riscaldando però la trama del fondo con l'introduzione di fili colorati (1962), per distinguere gli elaborati da quelli molto simili tessuti a Morgongiori, nei quali il fondo viene invece lasciato bianco.

Altrove Tavolara si avvale, per proseguire l'opera di Badas o per ampliare l'area di intervento dell'ISOLA, del giovane scultore Aldo Contini, che dimostra di saper offrire un'interpretazione individuale del "rinnovamento nella tradizione". I tappeti e gli arazzi che progetta per le tessitrici di centri quali Sant'Antioco, Giba, Villanova Monteleone, Domusnovas, Chiamonti, Atzara, Sedilo, Samugheo, si caratterizzano per l'incisività del disegno, fondato sulla ripetizione ritmica di uno o due motivi dalle forti cadenze geometriche, e per l'uso di tinte vivaci e contrastate, blu e marrone, rosso, giallo zafferano, nero su fondo bianco.<sup>58</sup> Come la parallela evoluzione dei disegni di Tavolara, l'indirizzo abbracciato da Contini nei primi anni Sessanta rispecchia la volontà di intercettare le tendenze del gusto contemporaneo, in quel momento veleggiante verso il Pop e l'Optical; la modernità dell'effetto deriva dall'ingrandimento di motivi che nella tessitura tradizionale hanno dimensioni minime, come la "spina" tipica della produzione di Nule o Tonara, utilizzata dall'artista per i tappeti di Giba, tessuti con diversa tecnica e col telaio orizzontale invece che verticale.

### *Esperimenti "moderni"*

L'intervento attuato da Tavolara sulla tradizione sarda muoveva dall'idea di una segreta valenza magico-esoterica dei motivi decorativi dei tessuti, interpretati come simboli attraverso i quali si fantasticava rivivesse l'eredità di antichi culti nuragici. Questa visione, da cui scaturisce il primitivismo fiabesco, candido e sapientissimo, di tanti arazzi e tappeti creati in base ai suoi disegni, era condivisa da un altro protagonista della progettazione tessile nella Sardegna del secondo dopoguerra, il pittore Mauro Manca, anche lui convinto assertore della persistenza, nell'arte popolare dell'Isola, delle tracce di una lontana civiltà mediterranea.

Artista di formazione romana (a Roma risiede fino al 1959, quando succederà a Figari nella direzione dell'Istituto







467

d'Arte di Sassari), impegnato negli anni Cinquanta in un personale attraversamento del mediterraneismo picassiano e poi dell'informale segnico e materico,<sup>59</sup> Manca collabora fin dal 1955 con l'ENAPI e in seguito con l'ISOLA, divenendo il principale rappresentante di un indirizzo volto alla totale "modernizzazione" della produzione tessile sarda, con l'adozione di forme e motivi ignoti al repertorio tradizionale; inizialmente anche la tecnica differisce da quella caratteristica del luogo, dato che ad eseguire i bozzetti del pittore sono le tessitrici di Dorgali, paese dove qualche tempo prima era stata introdotta, per iniziativa di Emilia Musio Vismara, la tessitura annodata, "a fiocco", in alternativa all'usuale lavorazione a stuoia.

Nei tappeti di Manca il tema della preistoria sarda – della quale due mostre di un certo rilievo, tenutesi l'una a Venezia nel 1949 e l'altra a Roma nel 1950, avevano di recente contribuito a diffondere la conoscenza – viene dapprima richiamato direttamente, attraverso sintetiche figurazioni ispirate ai bronzetti nuragici, in nero o a colori su fondo bianco; soluzioni che l'artista continuerà a proporre almeno fino al 1962, come dimostrano i tappeti *Arcieri* e *Cavallino*, presentati alla Biennale ISOLA di quell'anno.

A una preistoria mitica alludono anche i tappeti con motivi di tono informale, eseguiti, oltre che a Dorgali, ad Aggius, dove si pratica la tessitura a stuoia. Qui, come nei lavori di tema nuragico, più che adattare alla natura del progetto le soluzioni formali, Manca traspone nel tessuto le ricerche che contemporaneamente va conducendo in pittura: nei suoi tappeti troviamo di volta in volta energici tralacci neri su fondo bianco, agglomerati di segni elementari di sapore archetipico, effetti di *dripping* o di sovrapposizioni e "cancellazioni" di strati successivi di colore. L'occasionale affiorare, sotto le stratificazioni segniche, di una sagoma che ricorda i contorni della Sardegna si può interpretare come un tentativo di contestualizzare il progetto, ma è anch'esso già presente in alcuni dipinti dello stesso periodo.<sup>60</sup> Soltanto nei disegni per una serie di tappeti realizzati a Sarule l'artista tiene conto della specificità della cultura in cui sta intervenendo, e adotta le righe ormai divenute caratteristiche della tessitura locale, interrompendole con motivi di grandi soli e stelle picassiani – simboli, per lui come per Tavolara, carichi di significati esoterici. Ma siamo ormai nel 1968, Tavolara è scomparso da cinque anni e Manca, in quella che sarà la sua ultima prova nel design tessile (morirà anche lui l'anno dopo) sente forse l'esigenza di rendergli omaggio.

467. Mauro Manca, *Tappeto*, Aggius, 1959  
183 x 65, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.

468. Mauro Manca, *Tappeto*, Aggius, 1959  
200 x 70, ordito e trama in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.



La stretta dipendenza dalla pittura, va detto, non pregiudica nel suo caso l'efficacia del risultato: la complessità di certi passaggi, come la resa dei tocchi di bianco su bianco o la consistenza materica delle sovrapposizioni di tinta chiara su un preesistente disegno scuro, spinge anzi a sperimentare tutte le possibilità della tecnica, con l'introduzione di inediti effetti di texture;<sup>61</sup> e non si può non ammirare la bravura dimostrata dalle tessitrici in quello che appare tutt'altro che un lavoro meccanico di traduzione da un mezzo ad un altro differente.

La ricerca sviluppata da Mauro Manca trova il pieno sostegno di Tavolara e Badas, che, pur privilegiando nei rispettivi interventi una linea diversa, non mancano di compiere anche loro occasionali incursioni nel "moderno". È il caso di Badas in un tappeto annodato realizzato a Dorgali ed esposto nel 1965 a Pisa nella Mostra di Arte Sacra, in cui dei simboli cristiani, tracciati con piglio gestuale, si compongono in uno schema astratto,<sup>62</sup> e di Tavolara in una serie di modelli disegnati per le tessitrici di Ittiri. Qui l'artista si concede uno spazio più sperimentale, alternando pattern geometrici (a scacchiera, a rombi, a rettangoli) a dissolvenze cromatiche, a momentanei sconfinamenti nel territorio informale, come in un tappeto del 1959 che strizza l'occhio ai bozzetti informali di Manca.

Qualche perplessità circa l'indirizzo più "moderno" della tessitura sarda viene invece dall'esterno. Nel corso di un convegno organizzato a Sassari nell'ambito della mostra ISOLA 1959 su *Produzioni e materiali tipici sardi nell'architettura e nell'arredamento moderno*, la maggior parte dei relatori si esprime contro un orientamento ritenuto in contrasto non solo con la pretesa "autenticità" dell'artigianato tradizionale, ma anche con le richieste del mercato, che vuole la caratterizzazione locale del prodotto. Solo Lucio Fontana si dichiara favorevole, auspicando il coinvolgimento nella progettazione per l'artigianato sardo di artisti e designers di livello internazionale e portando ad esempio la collaborazione di Picasso e Léger con i vetrai di Murano. Almeno un episodio sembra indicare che Manca abbia più tardi provato a mettere in pratica il suggerimento: la realizzazione, da lui affidata alle tessitrici di Aggius, di un tappeto su disegno di Wilfredo Lam. Se l'interesse di Manca per Lam è facilmente spiegabile tenendo presente la forte vena surrealista che percorre la sua opera degli anni Quaranta e Cinquanta, non si conoscono però le circostanze della commissione né i termini del rapporto tra i due artisti. Sul tappeto, dal luminoso fondo avorio attraversato da venature multicolori, si addensano le forme archetipiche care al pittore cubano, rese con notevole finezza di passaggi cromatici. Nonostante la qualità del disegno e della realizzazione, però, il pezzo pare essersi rivelato dal punto di vista commerciale un fallimento, forse per la totale mancanza di quella "tipicità" che gli osservatori esterni riuscivano a cogliere, con qualche slancio di immaginazione, perfino nei disegni informali di Manca.<sup>63</sup>







469



470





469. Eugenio Tavolara,  
*Tappeto*, Ittiri, 1960  
160 x 75 cm, ordito e trama  
in lana, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.

470. Eugenio Tavolara,  
*Tappeto*, Ittiri, 1959  
285 x 80 cm, ordito e trama  
in cotone, trama  
supplementare in lana,  
telaio orizzontale, Sassari,  
collezione ISOLA.

471. Eugenio Tavolara,  
*Coperta*, Ittiri, 1958  
235 x 150 cm, ordito in  
cotone e trama in lana e  
cotone, telaio orizzontale,  
Sassari, collezione ISOLA.



L'esperimento di affidare la progettazione dei tessuti sardi a nomi di richiamo dell'arte e del design internazionale non troverà sviluppo da parte dell'ISOLA, ma le due linee di intervento, modernità decisa e rinnovamento nella tradizione, continueranno a coesistere. Nella Biennale ISOLA del 1962, in cui la tessitura ha un ruolo preponderante, troviamo sul fronte del secondo, accanto a Tavolara e Contini, i pittori Salvatore Pirisi e Mario Delitala; a seguire invece la prima strada è, oltre a Manca, Maria Lai, scultrice formatasi con Arturo Martini, che Tavolara aveva già da qualche tempo coinvolto nella progettazione per l'artigianato.<sup>64</sup> Punteggiati di sagome femminili tra stilizzati alberelli (*Le raccogliatrici di mandorle*) o adorni di scarne figure di animali (*Cervi e rondini*), i tappeti che Lai progetta per Dorgali nel 1962 ripetono le sintetiche grafie dei suoi disegni. L'artista tornerà ancora a creare tessuti, sempre in uno spirito di sostanziale autonomia dai condizionamenti del tema; nel frattempo, però, il suo percorso di ricerca l'avrà condotta a recuperare la manualità femminile e domestica e a fare della tessitura un emblema tanto di quest'ultima quanto della razionalità e della dimensione progettuale per lei sottesa a ogni azione artistica.<sup>65</sup> Alla fine degli anni Sessanta, il telaio diventa protagonista delle sue prime sculture oggettuali, *assemblage* di corde, legno, sabbia e altri materiali; ed è ancora il telaio, con le geometrie di trama e ordito scompigliate da studiate asimmetrie e interrotte dal tracciato di fili volanti, che si accampa sul fondo chiaro del tappeto progettato dall'artista e realizzato a Zeddiani nel 1981.<sup>66</sup>

### *Management vs design*

Con la Biennale sassarese del 1962 l'artigianato sardo tocca il culmine della propria fortuna internazionale: fortuna soprattutto di critica, perché sul piano economico l'alto prezzo degli elaborati e – soprattutto – la mancanza di un'organizzazione produttiva in grado di soddisfare la domanda estera si erano quasi subito rivelati problemi difficili da risolvere.

A questo punto comincia per l'ISOLA una lenta parabola discendente. La morte di Tavolara, nel 1963, affretta il processo di trasformazione dell'ente, avviato già da qualche tempo dalla dirigenza politica e diretto ad anteporre il *management* al design, la commercializzazione degli elaborati all'invenzione dei modelli (fino a quel momento rinnovati a ritmi oggi impensabili, con collezioni proposte dapprima annualmente, quindi ogni due anni). Se la sterzata rispondeva a un'oggettiva esigenza di adeguamento alla logica del mercato, il modo in cui venne attuata doveva in breve rivelarsi inadatto a garantire non soltanto la qualità estetica delle produzioni, ma anche la stessa efficienza della macchina commerciale.

Gli effetti della svolta saranno pienamente avvertibili solo a fine decennio; ancora per tutti gli anni Sessanta il settore resiste alla crisi, grazie in primo luogo a Mau-

ro Manca e al gruppo affiatato dei suoi collaboratori. L'artista denuncia per tempo i rischi di involuzione nella politica dell'ISOLA, ritirandosi polemicamente dalla Biennale artigiana del 1964; subito dopo anche Aldo Contini dà le dimissioni dall'ente per dedicarsi all'insegnamento nell'Istituto d'Arte di Sassari, che la direzione di Manca ha trasformato in un laboratorio culturale e in un centro di proposte per l'artigianato. La scuola sassarese avrà un ruolo chiave nelle edizioni 1966 e 1968 della Biennale ISOLA, che, affidate la prima a Manca e Badas, la seconda al solo Manca (evidentemente in conseguenza della presa di posizione del 1964) vedono la momentanea rimonta dei designers.

Abbandonate le sobrie variazioni sull'artigianato tradizionale a lungo propugnate da Figari – e che nelle mani di Italo Diana avevano dato frutti preziosi per raffinatezza di colore e qualità della fattura – il laboratorio tessile dell'Istituto d'Arte di Sassari ha imboccato con gli anni Sessanta una nuova via. Anche qui l'orientamento è duplice, rivolto tanto al moderno quanto a calibrate rielaborazioni dell'iconografia popolare. Sul secondo versante, ricorda Giuliana Fanelli, docente di progettazione dal 1961, la parola d'ordine era creare manufatti "svelti, facilmente vendibili", il che voleva dire mettere da parte la densità di ornati e la fitta lavorazione tradizionali, per concentrarsi su disegni più leggeri e di più rapida esecuzione. All'obiettivo – già perseguito da Tavolara – di contenere i costi di produzione si aggiungeva il bisogno di terminare gli elaborati nei tempi fissati dal calendario scolastico. Una serie di arazzetti dei primi anni Sessanta concilia questa esigenza con una felice ricerca di incisività e grazia decorativa nel disegno e nel colore, attraverso l'inserimento di motivi tradizionali entro pattern a scacchiera in bianco e nero, o la loro ripetizione in verticale con calcolate variazioni di tono. Da segnalare la connotazione esclusivamente sarda del repertorio ornamentale, privo di quelle spezie esotiche con cui Tavolara era solito insaporire i suoi disegni, folli di riferimenti alle culture africane e mediorientali.

Sul versante del "moderno", l'influsso di Manca è a tratti chiaramente avvertibile, come in un raffinato arazzo in lino spigato bianco, nel quale un motivo di *dripping* è ricavato con l'intramatura di macchie più scure di lino grezzo, o in un servizio all'americana in canapa, stampato con un decoro di segni elementari (l'insegnamento delle tecniche di stampa, in linoleografia, in batik e in serigrafia, è una delle novità introdotte dalla nuova direzione). Altre volte ci si affida a variazioni nella densità del filato, raso, spesso, arricciato, per sperimentare effetti materici. In un arazzo del 1962 su progetto di Fanelli, la semplicità del disegno a foglie stilizzate, di una modernità dal sapore arcaizzante, si regge invece sulla squisitezza degli accordi di colore. Fanelli coltiva la tessitura come autonomo mezzo di espressione, esplorando le diverse possibilità della tecnica con opere che puntano alla destrutturazione della forma-arazzo, e che spesso





472



473



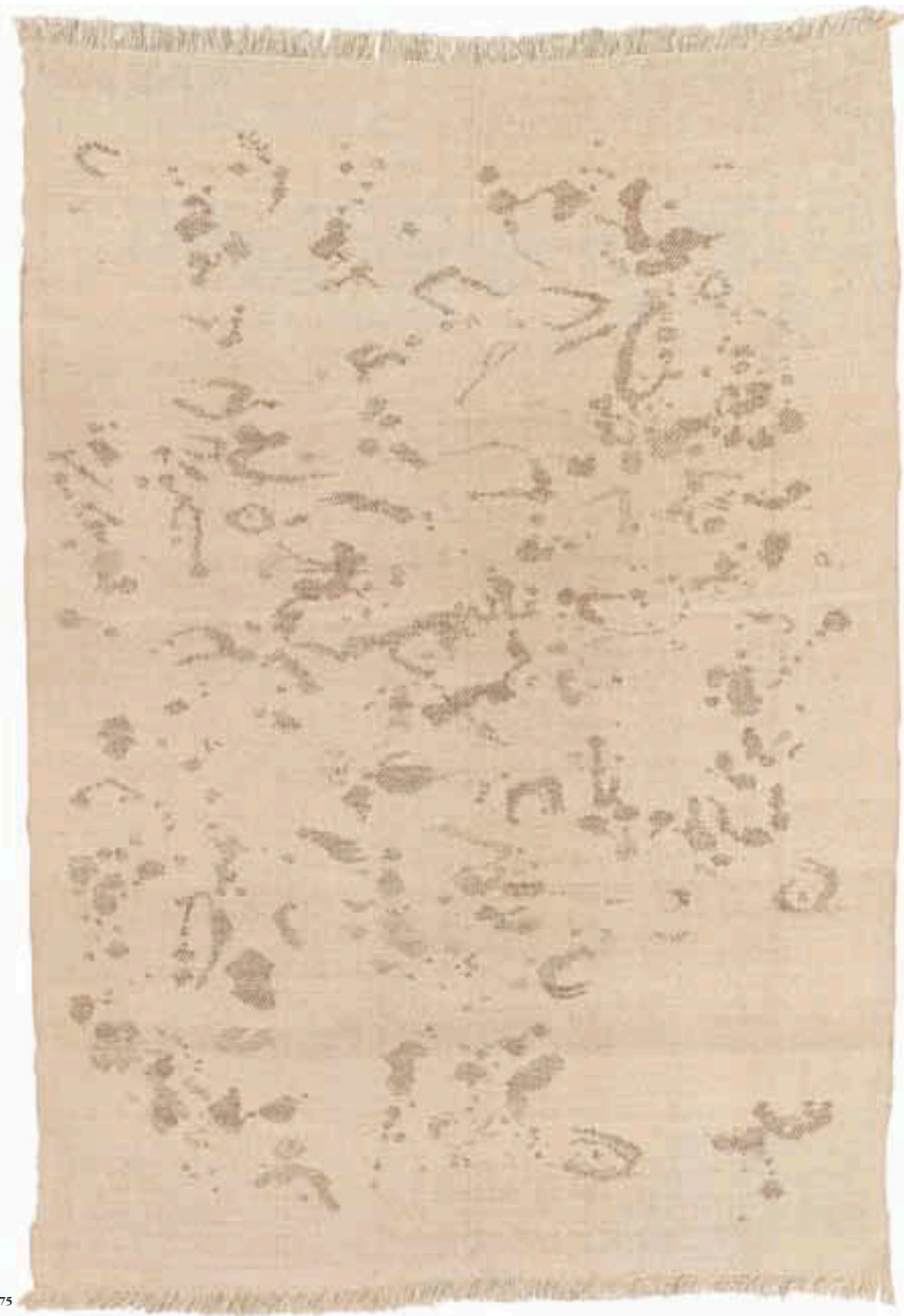
474

472. Italo Diana, *Arazzo*, Sassari, 1950-60  
268 x 96 cm, ordito in cotone e trama in lino,  
telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.

473. Giuliana Fanelli, *Arazzo*, Sassari, 1960-63  
190 x 37,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in cotone, telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.

474. Istituto d'Arte, *Arazzo*, Sassari, 1960-63  
148 x 30,5 cm, ordito e trama in lino, trama supplementare  
in lino e filo argentato, telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.





475

475. Istituto d'Arte, *Arazzo*, Sassari, 1960-63  
90 x 63 cm, ordito in cotone e trama in lino,  
telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.

476. Istituto d'Arte, *Arazzo*, Sassari, 1960-65  
187 x 40 cm, ordito in cotone e trama in lino,  
trama supplementare in cotone, telaio orizzontale,  
Sassari, Istituto d'Arte.



476

477. Istituto d'Arte, *Arazzo*, Sassari, 1965-68  
150 x 87 cm, ordito in cotone e trama in lana,  
telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.





477





478

utilizzano materiali plastici di recupero. In seguito le sue ricerche nell'ambito della textile art approderanno alla negazione della forma in quanto tale: in *Rete* (1998) la rete metallica lavorata ai ferri diventa un fragile brandello sospeso, permeabile dalla luce, che elude ogni configurazione riconoscibile.

Altri artisti della cerchia dell'Istituto d'Arte attivi nel campo del tessuto sono Bruno Contieri e Paola Dessy, dediti entrambi a ricerche di misurata compostezza formale.

478. Giuliana Fanelli, *Arazzo*, Sassari, 1962  
174 x 93 cm, ordito in cotone e trama in lino, telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.

479. Istituto d'Arte, *Arazzo*, Sassari, 1965-70  
167 x 107 cm, ordito in cotone e trama in cotone e lana, telaio orizzontale, Sassari, Istituto d'Arte.

Contieri, soprattutto, si distingue per l'austerità dei suoi disegni. Realizzati a Tonara con l'esclusivo impiego di lane nel colore naturale, bianche, nere, grigie e marro-ne, questi muovono dalla fitta partitura a righe caratteristica di quel centro per creare alterazioni di frequenza e minimi salti compositivi; una volontà di semplificazione che toccherà esiti estremi nel 1986, con una sorta di *Quadrato nero* di Malevic fatto tappeto. Dessy, dal canto suo, si riallaccia alla lezione di Tavolara, interpretandola con la sobria eleganza attestata da un suo progetto del 1969 eseguito a Sarule.

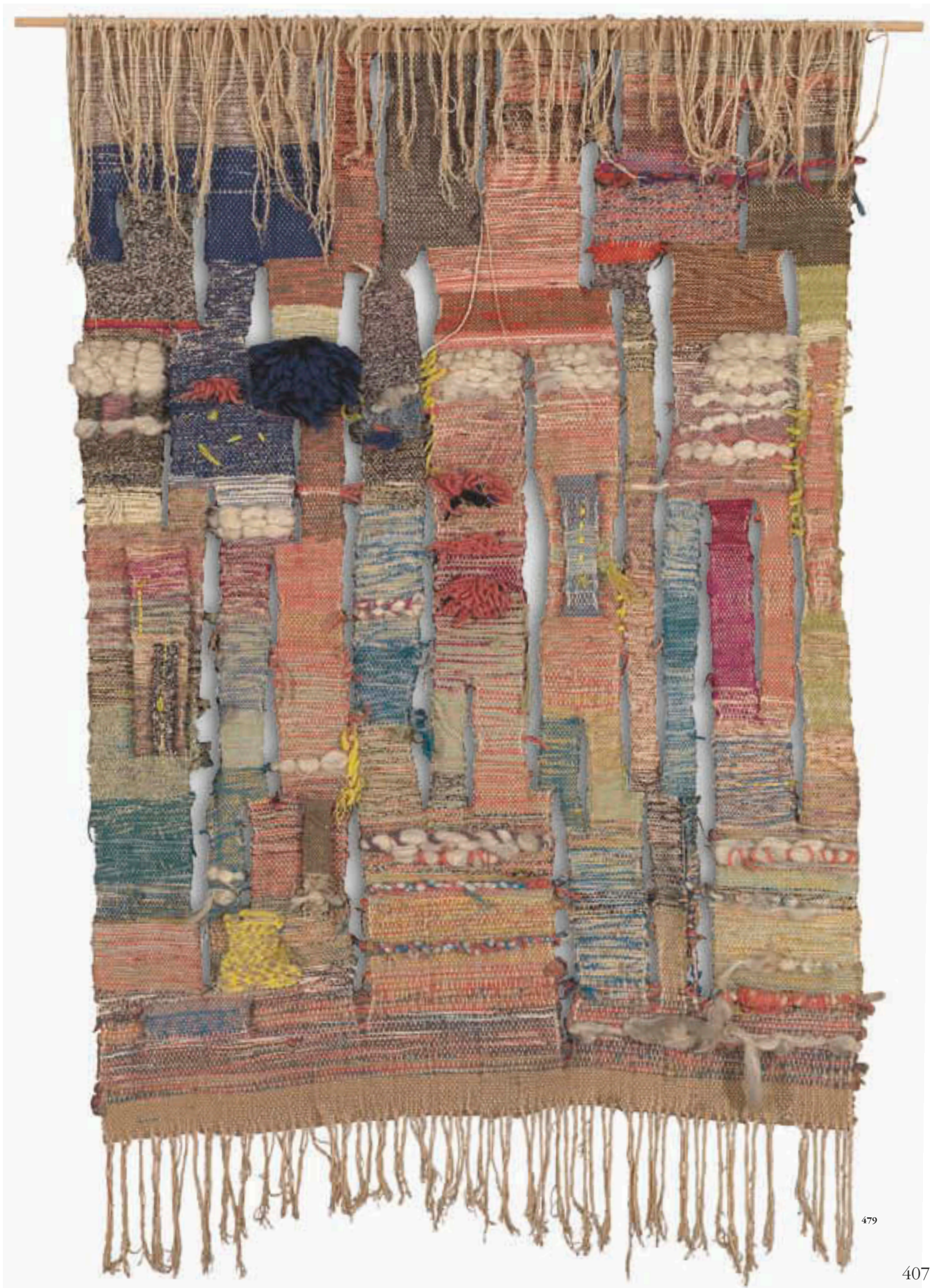
Anche la pittrice Giovanna Secchi si accosta al design tessile nell'ambito dell'Istituto d'Arte di Sassari. Il suo tappeto *Pietre* del 1964 – in equilibrio tra regolarità seriale e ritmi asimmetrici, andamento organico delle forme e tendenza alla geometrizzazione – nasce da una libertà di approccio al tema progettuale debitrice dell'esempio di Manca, ma al tempo stesso non rinuncia a dialogare con l'esperienza recente della tessitura sarda, incrociando il riferimento al pattern a strisce consueto a Sarule, luogo di esecuzione del progetto, con quello al motivo tradizionale dei "castelli", caro a Tavolara e qui completamente trasfigurato.

Dopo la morte di Mauro Manca nel 1969, le biennali ISOLA vedranno coinvolti ancora per un paio di edizioni i designers formati accanto a lui. Oltre ai nomi già ricordati, progettano tessuti Barbara Pintori, Rosetta Murru, Marisa Mura, Angelino Fiori, Salvatore Corad-duzza, Maria e Laura Lauro, Nicolò Masia, Marcella Scano. Gradualmente, tuttavia, il minore interesse rivolto all'innovazione formale conduce a limitare fortemente l'intervento degli artisti, e la produzione in qualche misura ne risente. A sfogliare le pagine del voluminoso regesto delle mostre dell'ente, compilato nel 1997 da Marco Marini, si fatica a sottrarsi all'impressione di una certa ripetitività e schematicità della progettazione tessile degli ultimi decenni.<sup>67</sup> Sebbene molti tappeti ed arazzi realizzati dopo i primi anni Settanta non manchino di attrattiva, il crescente ricorso a composizioni simmetriche, a disegni più asciutti, all'uso del fondo bianco, a gamme piuttosto prevedibili di toni pastello, la rinuncia pressoché completa a tenere conto delle tendenze del design contemporaneo (senza dire di occasionali cadute di gusto, che pure si colgono nella gran massa degli elaborati prodotti) rendono i tessuti ISOLA complessivamente meno interessanti che in passato, ferma restando la validità di singoli progetti e la qualità tecnica dell'esecuzione.

### *I tappeti degli architetti*

A fronte dell'*impasse* dell'ISOLA, assume il sapore di una contrapposizione polemica la mostra *Taccas. Nuovi tappeti sardi*, che, organizzata a Nuoro nel 1987 da ARP Studio di Oristano col sostegno dell'ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico), vede 23 architetti e artisti di rilievo internazionale – oltre agli stessi organizzatori –









480



481

alle prese col tappeto sardo.<sup>68</sup> I bozzetti, la cui esecuzione viene affidata alle tessitrici di Zeddiani, spaziano dalle narrazioni e icone postmoderne di Ettore Sottsass e Aldo Mondino, di Andrea Branzi e Michele de Lucchi, di Alessandro Mendini e Ugo La Pietra, ai giochi concettuali di Bruno Gregori (il cui bozzetto sovrappone al pattern di base l'ombra di una sedia idealmente poggiata sul tappeto) e di Marcello Morandini (che attacca al tessuto a strisce bianconere una palla di ferro da galeotto), dalle traduzioni di opere pittoriche (Mimmo Rotella, Edoardo Franceschini, Vittorio Mascacchi, Luigi Veronesi) a quelle di planimetrie e progetti architettonici (Adolfo Natalini e Aldo Rossi). Nessuno degli intervenuti si ricollega alla tradizione tessile con cui è stato chiamato a confrontarsi – e alcuni di loro sembrano volutamente prescindere da ogni riferimento all'orizzonte della tessitura *tout court* –, ma dopo tutto era dichiarato proposito della mostra quello di verificare la capacità della tecnica tradizionale di rendere una varietà di percorsi individuali molto caratterizzati.

Tra i partecipanti, Aldo Rossi fu il solo a vedere nell'incontro con la tessitura sarda qualcosa di più di un'esperienza momentanea.<sup>69</sup> Il suo bozzetto, senza alcuna concessione alla tipicità locale, riprendeva alla lettera il progetto per il monumento ai partigiani di Segrate del 1965; la stessa impostazione, e un'analoga saldezza compositiva, avevano altri sei tappeti da lui disegnati per l'occasione. Successivamente, però, l'architetto – sollecitato da Bimbia Fresu e Giovanni Battista Erby, i due soci dell'ARP Studio – avrebbe cercato di approfondire la propria conoscenza della Sardegna e della sua tradizione tessile. Affascinato dalle civiltà nuragica e punica e dai resti che hanno lasciato nell'Isola, Rossi arriva a vedere nella tessitura – tecnica che ignora il tempo o lo distrugge, come la tela di Penelope che si disfa continuamente – la metafora perfetta di «un tempo catastrofico che era conscio di non poter avere uno sviluppo nella logica storica», il tempo di una civiltà, quella sarda, «coscientemente perdente rispetto al mondo classico».<sup>70</sup> Nascono così quelli che chiama «tappeti nuragici», in cui la chiara struttura razionale dei primi disegni di volta in volta si sfalda (come la tela di Penelope, appunto) per ricomporsi altrove in una schematica figura umana che ricorda al tempo stesso le geometrie dei tappeti tradizionali, lo sgranarsi dei pixel sullo schermo di un computer e i contorni di un'architettura nuragica.

480. Bruno Contieri, *Tappeto*, Tonara, 1969  
313 x 252 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Sassari, collezione privata.

481. Paola Dessy, *Tappeto*, Sarule, 1969  
275 x 188 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Sassari, collezione privata.

482. Giovanna Secchi, *Tappeto "Pietre"*, Sarule, 1964  
141 x 80 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Sassari, collezione privata.



*Taccas* avrebbe potuto rappresentare il collaudo, su scala ridotta, della strategia operativa a suo tempo consigliata per l'artigianato sardo da Lucio Fontana e da Gio Ponti: quella di una produzione di manufatti di lusso, il cui prezzo elevato fosse sostenuto da adeguate campagne di marketing e giustificato dalla fama dei progettisti, oltre che dalla qualità dell'esecuzione; unico modo, aggiungiamo noi, per superare oggi l'ostacolo di competitori extraeuropei avvantaggiati dalla disponibilità di manodopera a basso costo. Ma il suggerimento implicito nella mostra era destinato a cadere nel vuoto. Più che i tappeti esposti, di esito – va riconosciuto – piuttosto disuguale, suscitavano in Sardegna reazioni di insofferenza l'aria di leggerezza e ironia che aleggiava sull'operazione, e quella che venne vissuta come una indebita intrusione di estranei in un settore profondamente legato all'identità locale. E sì che il tutto aveva la sanzione di uno dei padri indiscussi dell'ideologia sardista nel dopoguerra, l'archeologo Giovanni Lilliu, all'epoca presidente dell'ISRE. Nel suo scritto in catalogo questi aveva invitato a non vedere nella rassegna «un tentativo di “acculturazione” e addirittura di “colonialismo culturale”, ma piuttosto uno stimolo per «un momento di riflessione ... per incitare gli addetti a uscire dalla “maniera”».71

Per ARP Studio *Taccas* doveva segnare l'inizio di un percorso ventennale nella tessitura sarda, i cui esiti, sviluppati in totale autonomia dalle istituzioni pubbliche regionali e proiettati soprattutto verso l'esterno, non hanno avuto nel contesto locale l'eco che ci si sarebbe potuti attendere. L'incontro con Urs Baumann, titolare della Lantal Textiles, azienda tessile di Langenthal, si traduce per lo studio oristanese in un rapporto di collaborazione da cui nasce “Loas”, una collezione di tappeti a stuoia tessuti ancora una volta a Zeddiani. Contraddistinti da pattern geometrici volutamente semplici e da calcolati accostamenti di toni, i progetti della serie “Loas” contemplano la possibilità di un intervento dell'acquirente, cui è consentito scegliere i colori di base secondo una cartella prestabilita.

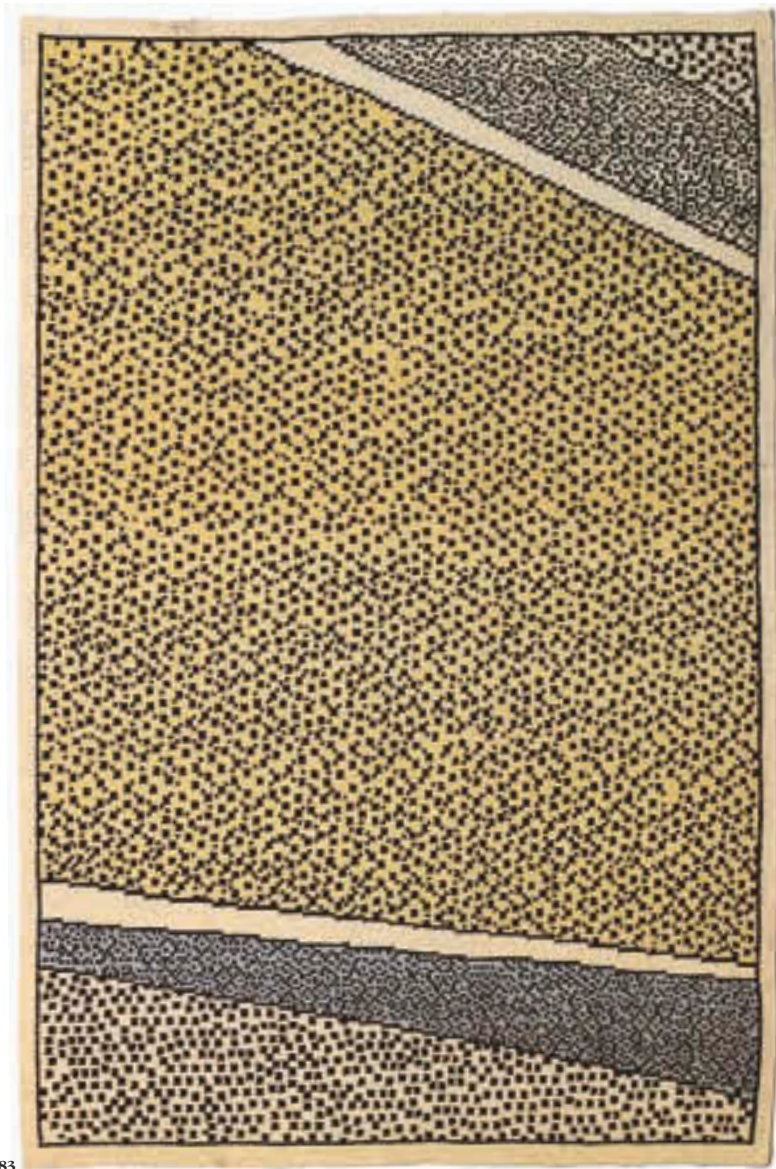
Contemporaneamente, ARP Studio continua la propria attività di coinvolgimento di noti progettisti, con un'intensità di cui non è qui possibile dare compiutamente conto.72 Nel 1991 sono Jacques Herzog e Pierre de Meuron a cimentarsi con il tappeto sardo. I disegni che il duo svizzero fa realizzare dalle tessitrici di Zeddiani assumono come esplicito punto di partenza l'integrità e qualità dei materiali e della tecnica tradizionali, in una volontaria rinuncia all'autonomia formale richiesta invece dall'esercizio dell'architettura. L'intento non è quello di applicare delle immagini al tessuto, ma, trascendendo la dimensione decorativa o rappresentativa, di esaltarne la pura presenza, la capacità di suggestione generata dalle qualità tattili e visive della fibra e dalle modalità della tessitura.73 Ad animare la superficie del tappeto sono soltanto le sfu-



482

mature di grigi e bruni della lana lasciata al naturale, le variazioni della tecnica e dello spessore del filo, che conferiscono al tessuto consistenza plastica. È come se l'avvicinarsi di zone dalla trama più o meno fitta, distribuite secondo uno schema preciso, facesse emergere una segreta architettura del tessuto, una struttura volumetrica nascosta (*Struttura* è infatti il titolo del progetto). Privo di motivi grafici e con una gamma cromatica estremamente ridotta, il tappeto possiede però una forza iconica inattesa, che deriva dalla tensione suggerita dalle lievi e appena percepibili alterazioni della trama e del colore, «simili a linee o campi di energia, il cui scopo è di tenere insieme questa superficie tessuta».74 Se l'intervento di Herzog & de Meuron si incentra sulla materialità del tessuto, un altro protagonista svizzero dell'architettura internazionale, Peter Zumthor, si situa invece in una dimensione concettuale col suo *Spartito di tessitura* (1991). Convinto che il progetto stia all'architettura come lo spartito sta alla musica, e che «la realtà dell'architettura è ciò che è concreto, ciò che si è fatto





483

forma, massa e spazio, il suo corpo»,<sup>75</sup> un corpo sensibile al passaggio del tempo e allo scorrere della vita umana, Zumthor applica queste idee anche all'ambito della tessitura. Lo "spartito", pensato per due tessitrici, fissa regole che, escludendo decisioni estetiche soggettive, fanno del tappeto uno strumento per la registrazione dell'esistenza, il cui funzionamento è «determinato dal tempo (le fasi lunari) e dalla qualità della luce del giorno al momento del lavoro, dal materiale (la lunghezza del filo) e dal processo del lavoro (tessitura continua/interruzione del lavoro)».<sup>76</sup>

Annullando l'autonomia del disegno e immaginando un tappeto inseparabile dalle circostanze della sua ese-

483. Ettore Sottsass, *Tappeto "Un'altra strada"*, Zeddiani, 1980-87  
300 x 200 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Oristano, ARP Studio.

484. Aldo Rossi, *Tappeto "Monumento"*, Zeddiani, 1980-87  
300 x 200 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Oristano, ARP Studio.

485. ARP Studio, *Tappeto "Abba"*, Zeddiani, 1980-87  
300 x 200 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Oristano, ARP Studio.

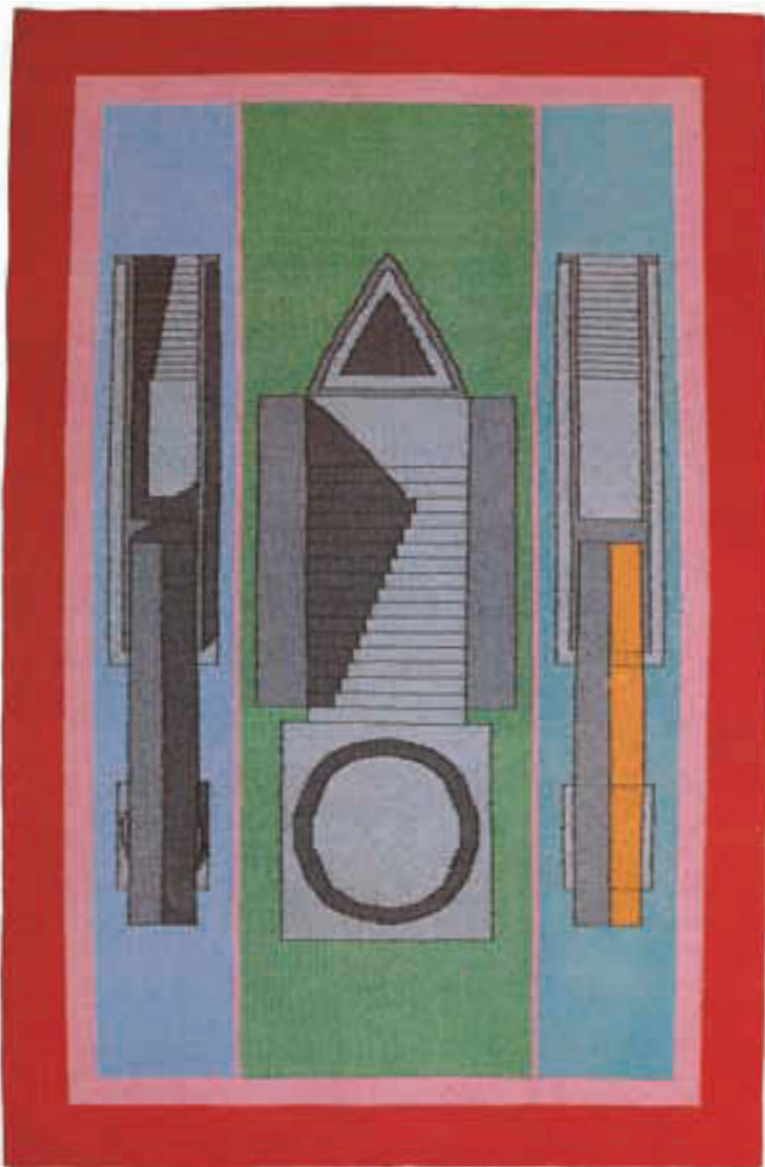
cuzione, Zumthor si colloca all'opposto di quei progettisti che vedono il tessuto come semplice trascrizione di un bozzetto. Lo *Spartito di tessitura*, però, non ha trovato artigiane disposte ad eseguirlo: le pur bravissime tessitrici di Zeddiani, collaboratrici fisse di ARP Studio, non hanno accettato l'incarico, e la cosa si può leggere in due modi: come rifiuto delle regole fissate dal progetto e delle conseguenti limitazioni imposte all'autonomia creativa delle esecutrici (ma l'esecuzione di qualsiasi disegno altrui pone regole e limiti), o al contrario come riluttanza ad affrontare un compito che le costringeva a una partecipazione attiva, sia pure guidata dai criteri indicati dall'architetto. Se questa seconda interpretazione fosse quella giusta, e c'è da temere che lo sia, bisognerebbe dedurne che la responsabilità dell'insufficiente scambio tra progettisti e artigiane nella tessitura non sia tutta e soltanto dei primi.<sup>77</sup>

### *Tessuti "d'autore"*

L'ISOLA non trasse da *Taccas* particolari insegnamenti. Tuttavia, che all'interno dell'ente si avesse coscienza dei limiti manifestati dal settore tessile sembrano indicare alcune iniziative dirette a reintrodurre, sia pure temporaneamente, l'apporto degli artisti: già nel 1981 una serie di progetti per tappeti era stata commissionata a Maria Lai, ai pittori Aligi Sassu e Antonio Corriga (quest'ultimo già Presidente dell'ente) e allo scultore Costantino Nivola (autore a suo tempo di due grandi tappeti di piglio austero e, verrebbe da dire, monumentale); nel 1987, quasi in contemporanea con *Taccas*, tappeti di un nutrito gruppo di artisti vengono esposti con i relativi bozzetti a Tonara, nella quarta edizione della manifestazione *Il campanaccio d'oro*; analoga formula hanno le mostre *Firmato*, allestita nell'ambito della Biennale ISOLA 1991, e *Un tappeto per Nivola*, che nel decennale della morte dello scultore chiama a raccolta un gruppo di colleghi sardi a lui legati da amicizia.<sup>78</sup>

In queste occasioni l'accento cade sulla presenza "autorale" degli artisti (ora, significativamente, tutti sardi), enfatizzata dallo stesso titolo della rassegna del 1991 e in qualche caso rispecchiata – ahimè – anche da vistose firme o iniziali tessute negli elaborati. In questo spirito, non sorprende che molti artisti, al pari degli espositori di *Taccas*, concepiscano l'impegno progettuale come trasposizione di motivi sperimentati nella pittura o nella grafica. Ecco allora, riprodotti nella trama compatta della lana, i cavalli di Sassu e i bozzetti per sculture di Nivola, le geometrie neocostruttiviste dei quadri di Gaetano Pinna e le danze vortuose di pixel di Tonino Casula. Maggiore interesse per il tema mostrano in genere quanti hanno alle spalle esperienze di design per l'artigianato: Contini (il cui lavoro nel settore è proseguito negli anni Ottanta nell'ambito dell'Istituto Europeo di Design di Cagliari) rielabora i dati della tradizione con leggerezza postmoderna ma anche con





484



485

perfetta consapevolezza del mezzo impiegato, in un tappeto di lana di pecora nera attraversato da tenui bagliori di righe colorate; Secchi, che tra il 1981 e il 1982 ha ripreso a dedicarsi al disegno di tessuti in collaborazione con gruppi di tessitrici di Tonara e di Nule, spazia dalla levità di geometrie fluttuanti contro texture rigate a un'esplosione cromatica quasi espressionista, spezzata però da un motivo a fasce orizzontali (*La montagna sopra*, 1991), sintetizzando il dilemma dell'artista diviso, nel progettare un tessuto, tra autonomia creativa e dialogo con la tradizione artigiana.

Piero Zedde, direttore artistico dell'ISOLA e suo principale designer negli ultimi decenni, partecipa a *Firmato* con un bozzetto che innesta interventi pittorici su un collage fotografico, e la cui libertà di ideazione grafica si stacca dalla linea di rivisitazione della tradizione seguita dall'autore nella propria attività professionale. Successivamente, per contro, Zedde tenderà a identificare i due ambiti: i trenta arazzi di suo disegno esposti a partire dal 2000 nel Museo del rame e del tessuto di Isili, scaturiti dall'esperienza svolta all'interno dell'ente, e quelli da lui presentati in una recente mostra personale manifestano chiaramente la loro appartenenza a un unico am-

bito di ricerca.<sup>79</sup> Negli uni e negli altri si ritrova la stessa estenuata delicatezza di accordi tonali e l'utilizzo di materiali come il rame (la cui lavorazione è caratteristica di Isili), la rafia, la plastica e lo spago, o ancora l'inserimento di fiocchetti che ammiccano al costume popolare femminile sardo. A marcare la differenza tra le aree d'intervento, quella più chiaramente legata al design per l'artigianato e quella artistica, è la maggiore disinvoltura nella rielaborazione dei motivi e l'introduzione di effetti estranei al campo tessile, come la particolare consistenza materica ottenuta con la stesura di strati di cera.<sup>80</sup>

Le mostre di tessuti "d'artista" non cessano con la fine dell'esperienza dell'ISOLA, recentemente decisa dall'Amministrazione Regionale dopo una lunga fase di declino dell'ente.<sup>81</sup> Negli stessi termini è stata concepita la manifestazione *Tappeti d'autore*, promossa nel 2006 dal Comune di Nule e organizzata da Nietta Condemi de Felice, artista nuorese la cui esplorazione delle potenzialità plastiche della tessitura si è rivolta, oltre che alla creazione di piccole sculture e di gioielli, anche al tema del tappeto, ad esempio con la realizzazione di una serie di tappeti-gioco pensati per stimolare le capacità tattili dei bambini.<sup>82</sup>





486

Tratto inedito della rassegna di Nule è la partecipazione, accanto ad artisti e ad aziende tessili, di figure del mondo della moda, tra cui lo stilista Antonio Marras, che ha applicato alla progettazione del tappeto il metodo del patchwork da lui impiegato nel disegno degli abiti. Il suo tappeto – la cui realizzazione, abbastanza complessa, ha richiesto qualche adattamento del bozzetto – accosta elementi tipici della tessitura di Nule ad altri derivati dagli apporti di riviste femminili come *Mani di fata*, ad altri liberamente inventati, unificandoli attraverso il bianco e nero. Il risultato è una combinazione di austerità ed estro ornamentale in forte sintonia con la tradizione sarda. Del resto, Marras ha a suo tempo debuttato nella moda proprio rielaborando spunti tratti dal vestiario popolare dell'Isola e contaminandoli con gli apporti di altre culture; il che può spiegare l'af-

486. Wilfredo Lam, *Tappeto*, Aggius, ante 1966  
238 x 171 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale,  
Cagliari, collezione privata.

487. Costantino Nivola, *Tappeto*, Sarule, prodotto negli anni  
Ottanta da modello del 1960, 370 x 290 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Sassari, collezione ISOLA.

finità del suo tappeto con una serie di modelli creati nel 2005-06 per ARP Studio da Patricia Urquiola, designer spagnola il cui rapporto con la cultura della Sardegna ha seguito il cammino inverso. Di grande impatto visuale, i tappeti di Urquiola giocano felicemente sulla giustapposizione di dettagli di tessuti sardi, ingigantiti e disposti ritmicamente.

Al di là dei singoli contributi, il limite principale della maggior parte delle iniziative messe in atto dagli anni Ottanta in poi per coinvolgere gli artisti sta nel loro carattere episodico, che non soltanto preclude ogni possibilità di scambio effettivo tra designers e artigiane, ma resta slegato da una strategia complessiva di produzione e commercializzazione. Tra il pezzo unico creato dagli artisti e la produzione corrente orientata al mercato, resta spazio per interventi che si collochino nella prospettiva di una progettazione per la serie, a partire da una conoscenza non superficiale della realtà artigiana. Uno spazio che pochi percorrono, e non senza difficoltà: accanto al caso esemplare di ARP Studio, di cui già si è detto, va ricordato quello di Eugenia Pinna, textile designer originaria di Nule, che dai primi anni Novanta si è impegnata nella rivisitazione del patrimonio tessile del suo paese d'origine. L'itinerario di ricerca di Pinna è partito con una serie di progetti fondati sull'isolamento di un elemento decorativo di base, la cosiddetta *ambisue* (sanguisuga), e sulla sua assunzione all'interno di nuovi contesti formali e cromatici. In questa direzione il suo lavoro si è sviluppato con coerenza per oltre un decennio, fino al progetto più recente, *Pintu 'e oro*, un tappeto del 2006 in cui per la prima volta appare un altro motivo della tessitura di Nule, la "fiamma", polverizzata e ridotta a fremito luminoso. Sia che, come in *Vasca dei girini* (1991), infittiscano il motivo sui bordi per lasciare al centro una pozza di colore, che puntino sulla ritmica compositiva, guardando all'eredità del Bauhaus e di una designer come Gunta Stölzl (*Textures*, 1990), o invece sulla frammentazione di minute geometrie (*Frammenti colorati*, 1989; *Porto Spino*, 2005), i tessuti di Pinna devono buona parte del loro fascino alla ricerca cromatica: alla ruvidezza dei grigi, alla levità degli azzurri, all'intensità dei gialli saturi, delle ocre, dei senape, accostati in trame dense e pulsanti di luce. In questo interesse per il colore, Pinna è forse l'erede più diretta di Tavolara.

In un diverso orizzonte si muovono due designers cagliaritanee, Annalisa Cocco e Roberta Morittu, riunite sotto il marchio Imago Mundi. La loro attività, che spazia in vari settori di produzione artigiana, copre anche l'ambito tessile, sia attraverso l'intervento diretto che con la cura di progetti altrui. È in veste di curatrici della mostra *Di segno artigiano*, allestita nel 2006 nell'ambito del Salone milanese del mobile, che Cocco e Morittu hanno ideato una sorta di "tappeto volante", un interminabile patchwork sospeso nello spazio espositivo, che incorporava tessuti di vari autori: alcuni, come Pinna, partecipi della tradizione sarda antica e recente, e altri che la considerano dall'esterno, con uno sguardo a





487





volte ironico e divertito, come l'inglese James Irvine, che aggiorna uno schema compositivo "alla Tavolara" sostituendo i simboli arcaici con quelli di oggetti-feticcio contemporanei quali l'auto e la motocicletta.

Nell'attività progettuale condotta in prima persona, Cocco e Morittu si dimostrano interessate a creare *oggetti tessuti* più che tessuti-decoro. La decorazione è quasi totalmente bandita, o almeno relegata in impercettibili dettagli, come una premeditata sfilatura della trama, un tocco minimo di colore che accende i toni delle fibre lasciate al naturale, o, nei progetti per l'abbigliamento curati da Morittu, una leggera variazione di texture. Emblematico del loro modo di intendere il progetto tessile è un tappeto del 2001 formato da strisce di lana monocrome percorse da fenditure – tessute e non tagliate – in cui è possibile inserire altre strisce in senso trasversale, estendendo le dimensioni dell'oggetto. Nato da una ricerca di funzionalità, il progetto può essere visto come una riflessione sulla natura del mezzo tessile: l'intreccio delle strisce ripete quello di trama e ordito, e la struttura del tappeto amplifica quella del tessuto, elevandola alla seconda potenza.

488. Piero Zedde, *Tappeto*, Zeddiani, 1985  
300 x 200 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Cagliari, collezione privata.

489. Maria Lai, *Tappeto*, Zeddiani, 1981  
250 x 177 cm, ordito in cotone e trama in lana, telaio orizzontale, Sassari, collezione ISOLA.

490. Aldo Rossi, *Tappeto "Nuragico 2"*, Zeddiani, 1988  
300 x 200 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Oristano, ARP Studio.

491. Jacques Herzog e Pierre de Meuron, *Tappeto "Struttura 1"*, Zeddiani, 1991  
320 x 240 cm, ordito e trama in lana, telaio verticale, Langenthal, collezione Baumann.

492. Patricia Urquiola, *Patch blu*, Samugheo, 2006  
200 x 200 cm, ordito e trama in cotone, telaio orizzontale, Milano, collezione privata.





490



491



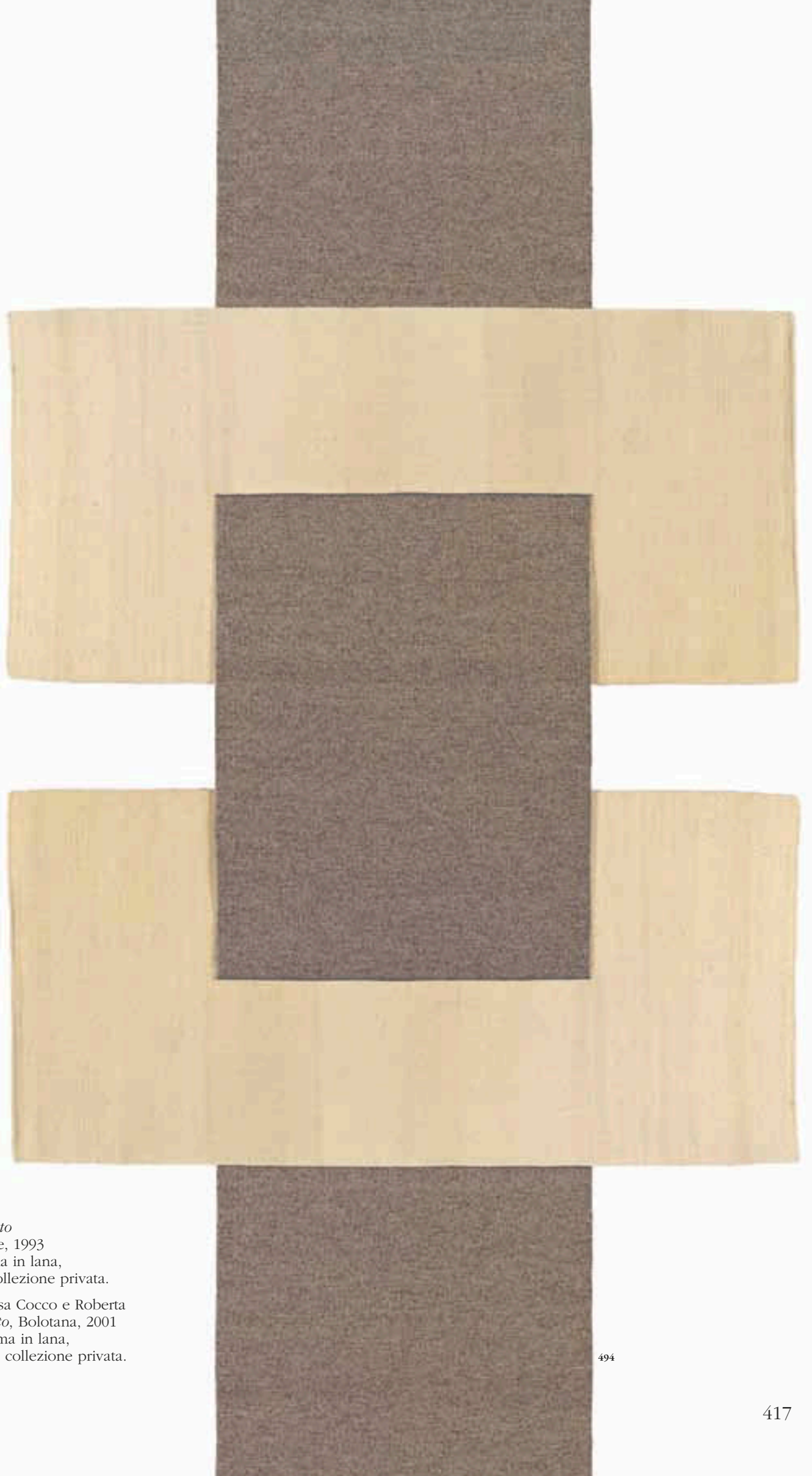
492





493





493. Eugenia Pinna, *Tappeto*  
*"Lo stagno dei girini"*, Nule, 1993  
190 x 87 cm, ordito e trama in lana,  
telaio verticale, Cagliari, collezione privata.

494. Imago Mundi (Annalisa Cocco e Roberta  
Morittu), *Tappeto incrociato*, Bolotana, 2001  
340 x 150 cm, ordito e trama in lana,  
telaio orizzontale, Cagliari, collezione privata.

494



## Note

1. F. Figari, *La civiltà di un popolo barbaro*, Cagliari 1924, ora in G. Murtas, *Filippo Figari*, Nuoro 1996. Il testo fu scritto in occasione di una conferenza tenuta a Cagliari nel 1921, e pubblicato in volume tre anni dopo.
  2. Cfr. il contributo di Cosimo Zene in questo volume, pp. 240-265.
  3. La scultura di Ciusa, premiata alla Biennale di Venezia del 1907, rivestiva un particolare significato simbolico agli occhi della cultura sarda, quale primo segno del risveglio artistico della regione. Il disegno di Delitala era destinato alla locandina e alla copertina del catalogo della I Biennale d'Arte Sarda di Sassari (1928).
  4. Anche a voler supporre che Delitala, pittore lui stesso, si trovasse in imbarazzo di fronte alla scelta di un'opera pittorica contemporanea da accostare alla scultura di Ciusa, l'iconografia da lui adottata resta significativa.
  5. S. Naitza 1987, pp. 7-17.
  6. La tesi secondo cui una tendenza verso il "planare-cromatico" di lontana ascendenza bizantina costituirebbe lo speciale carattere delle espressioni figurative sarde si deve a Corrado Maltese e Renata Serra ("Episodi di una civiltà anticlassica", in *Sardegna*, a cura di F. Barreca, Milano 1969, pp. 177-404).
  7. Per quanto concerne l'arte del primo Novecento, sulla tendenza sarda alla bidimensionalità e alla stilizzazione ha inoltre influito il gusto dell'Art Nouveau e delle secessioni, diffuso in primo luogo attraverso la grafica illustrata.
  8. Un tentativo di decostruzione di entrambe le prospettive in riferimento alla tessitura sarda, purtroppo viziato da una nozione sfocata degli sviluppi contemporanei della storia dell'arte, si legge in A. Caoci 2005. Curiosamente, fatto salvo l'additare come retorica l'idea di una rivitalizzazione dell'artigianato tradizionale ad opera degli artisti, e come elitarie ed "arbitrarie" le sperimentazioni di questi ultimi, il testo fa propria esattamente quella ricostruzione delle vicende novecentesche dell'artigianato artistico sardo che è stata elaborata dagli storici dell'arte.
  9. F. Figari in G. Murtas, *Filippo Figari* cit., p. 196.
  10. Benché a dire di Figari i tessuti della Sala dei matrimoni fossero stati realizzati conformemente alla tradizione, avendo presenti i mobili da lui creati per la stessa sala con un mix di motivi popolari e movenze secessioniste, può essere lecito nutrire qualche dubbio sull'effettiva aderenza dei suoi disegni ai modelli antichi.
  11. Il progetto di Antonietta Delogu di valorizzare la tessitura sarda aveva dapprima trovato il sostegno della cooperativa Le Industrie Femminili Italiane, presieduta a Roma dalla contessa Cora di Brazzà Savorgnan. Un comitato per la fondazione a Macomer di una scuola professionale destinata ad accogliere fanciulle orfane era stato fondato quindi a Torino sotto il patronato della Principessa Laetitia d'Aosta, che aveva concesso all'iniziativa un contributo annuo di 4000 lire e uno straordinario di 1500; altri comitati si erano costituiti a Cagliari, Sassari e Macomer. Un sussidio annuo aveva stanziato il comune di Cagliari, mentre quello di Macomer aveva concesso gratuitamente i locali. (Cfr. Alastor, "La scuola professionale femminile sarda in Macomer", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 7 aprile 1908).
  12. G. Bardanzellu 1910.
  13. G. Bardanzellu 1911.
  14. Cfr. il contributo di A. Caoci in questo volume, pp. 266-283. Stando a un cronista dell'epoca, la moglie di Mocchi, Filomena, era «sollecita a sgridare le ingenue operaie se un modello, una nota di colore, un catalogo di Frette, un qualsiasi incentivo... modernistico *venivano* a turbare la quieta e tranquilla armonia dell'ornamentazione tradizionale» (A. Forti, "Lavori d'Aracne", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 2-3 settembre 1913).
  15. Vedi in questo volume figg. 312-313.
  16. A Bosa e a Oristano riprende fiato dopo la guerra la produzione di filet, ad opera di Diodata Delitala, Olimpia Peralta Melis e Maria Manconi Passino. Olimpia Peralta Melis – sorella degli artisti Melkiorre, Federico e Pino – aveva fondato la Scuola del Filet Sardo, rivolta prevalentemente al recupero della tradizione. Cfr. M.M. (M. Melis) 1922.
  17. R. Calzini 1922, p. 11.
  18. M. Melis 1922.
  19. U. Ojetti 1923.
  20. Giovanni Andrea Cannas, discorso tenuto in occasione dell'inaugurazione della scuola di Aggius, riportato in "L'inaugurazione della scuola di arte tessile popolare ad Aggius", in *L'Isola*, Sassari, 14 settembre 1927.
  21. V. Imeroni Porcile 1928, p. 26. Vittorina Imeroni Porcile era la fondatrice della *Sardiniae Ars*, nata col supporto dell'Ente di Cultura e di Educazione della Sardegna.
  22. N. Valle, "Antichi e moderni ricami sardi", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 18 aprile 1928. Poco dopo, però, altri rinfacciarono al contrario alla *Sardiniae Ars* di aver sacrificato il carattere paesano per andare alla ricerca di una "malintesa originalità" (cfr. F. Spano Satta 1929). A non voler supporre che in pochi mesi la scuola avesse compiuto un totale cambiamento di rotta, bisogna concludere che il grado di innovazione venisse misurato contro le personali preferenze dei commentatori.
  23. Nei lavori della scuola di Aggius la stampa riscontrava una "maggior fedeltà di riproduzione" degli esemplari tradizionali rispetto a quella dimostrata dalla *Sardiniae Ars* (F. Spano Satta 1929; cfr. anche E. Maniga 1929).
  24. "La Mostra dell'Artigianato", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 5 maggio 1929.
  25. In occasione della IV Mostra dell'Artigianato di Cagliari del 1932, così come della partecipazione alla Mostra di Firenze dello stesso anno, la produzione tessile non viene neppure citata negli articoli pubblicati dalla stampa sarda, benché nel caso della rassegna cagliari-
- tana la sua presenza in mostra si evinca dalle cronache delle vendite.
26. G. Altea, M. Magnani, 1994, *Tavolara*, p. 27 e figg. 35-37.
  27. Nell'ambito dell'attività della ATTE di Anfossi e Tavolara non è facile attribuire con precisione all'uno o all'altro dei due artisti la paternità dei progetti. In ogni caso, i pannelli in questione rispecchiano una visione della progettazione tessile all'epoca condivisa da entrambi.
  28. Su Tavolara, cfr. G. Altea, M. Magnani, 1994, *Tavolara*; G. Altea 2005.
  29. Com'è noto, l'orbace era usato per le divise fasciste; la Federazione Fascista di Cagliari si era impegnata a collocarne l'intera produzione. Per diffonderne l'impiego nella moda femminile, l'Associazione Fascista Donne Professioniste e Artiste aveva bandito un concorso per un figurino nell'ambito della "Primavera Sarda". Nella Mostra dell'Artigianato di Cagliari del 1936 era illustrata la lavorazione dell'orbace a cura della SCAI, che esponeva inoltre campioni del tessuto in varie colorazioni e disegni.
  30. A.B.P. 1936.
  31. L. Mucedda 1936.
  32. E. Tavolara 1937. La seconda parte dell'articolo esamina settore per settore la situazione delle produzioni relativamente alle ricerche di tono nettamente moderno, ed esprime un giudizio lapidario sulle "arti femminili e del ricamo": «Tranne degli sporadici saggi delle sorelle Coroneo e soprattutto dell'Altara (di questa ultima ho visto i ricami esposti alla Triennale) po- vere cose».
  33. Non si tiene qui conto dell'attività di disegnatore di stoffe ricamate svolta negli anni Venti dall'artista sassarese Nino Siglienti, perché questa, oltre ad avere rapporti scarsi o nulli con il tessuto tradizionale sardo sul piano delle scelte estetiche, si svolse unicamente fuori dall'Isola.
  34. In questo Tavolara concordava con le posizioni espresse da Giulio Ulisse Arata, autore con Giuseppe Biasi (che aveva collaborato alla campagna fotografica e realizzato le illustrazioni) del volume *Arte Sarda*, raccolta di materiale etnografico, a tutt'oggi riferimento importante per gli studi sull'argomento.
  35. G. Ponti 1936, p. 12.
  36. G. Ponti 1936, p. 12.
  37. G. Ponti 1936, p. 20. Le osservazioni sulla necessità di preservare il carattere tipico si riferiscono alla ceramica, ma lo stesso Ponti le dice valide anche per le altre produzioni artigiane.
  38. G. Ponti 1936, p. 20.
  39. M. Bonomi 1937. Si ha notizia dell'attività del Comitato Sassarese fin dal 1934, anno in cui figura con l'ENAPI alla Mostra dell'Artigianato italiano a Parigi.
  40. L. Mangano 1936; M. Tornaghi 1936.
  41. A. Dalmazzo 1938.
  42. E. Tavolara 1939.
  43. Una foto dell'allestimento della sala, con i



- tappeti disposti su una predella a terra e in due file a bandiera sulle pareti, intorno alla scritta "Tessere per il futuro", è pubblicata in M. Ferrigno 1939, ritaglio dell'archivio Tavolara. Esponevano anche la Scuola del Tappeto Sardo di Isili, quella di Maria Manconi Passino di Oristano (filet) e gruppi di artigiane di Nule, Sarule e Tonara.
44. Pubblicate in L. Mangano 1936, e G. Ponti 1939, pp. 100-102.
45. Secondo un cronista, in occasione della mostra del 1939 le tessitrici si erano cimentate per la prima volta nella resa del bozzetto di un artista, al di fuori di ogni richiamo alle iconografie tradizionali; compito particolarmente complesso a causa della presenza di «difficilissime linee curve». ("Interessante Mostra tessile" cit.; "Il Prefetto e il podestà visitano a Palazzo reale la Mostra di lavori e ricami sardi", in *Corriere mercantile*, Genova, 6 febbraio 1940). Si stenta però a credere che Tavolara avesse atteso tre anni prima di mettere in pratica la seconda delle due strategie d'intervento da lui tracciate nel 1936, e comunque altre fonti indicano che quello del tappeto dello "Zodiaco" non era stato un esperimento isolato: cfr. M. Brigaglia, A. Contini, V. Mossa, *Ommaggio a Tavolara*, Sassari 1969.
46. G. Ponti 1936, p. 20.
47. U. Badas 1942, pp. 9-12.
48. M. Bernardi, "Diritti e doveri dell'artigianato", in *Cellini*, Roma, a. I, n. 2, novembre 1940, pp. 19-23; G. Ponti, "Vittoria ed artigianato", in *Cellini*, Roma, a. II, n. 7, maggio 1942, pp. 3-4; M. Bernardi, "Educazione al lavoro artigiano", in *Cellini*, Roma, a. II, n. 9, luglio-agosto 1942, pp. 3-4. Già nel 1936 Ponti aveva suggerito di provare per qualche tempo a «non dare ad ogni artigiano un modello, ma dargli i mezzi e affiancargli un artista ben scelto per un anno almeno». ("Importanza di alcuni pezzi austriaci alla VI Triennale", in *Domus*, Milano, n. 103, luglio 1936, p. 39).
49. M. Bernardi, "Diritti e doveri" cit., p. 23.
50. R. Papini, "Di architetti, di artigiani e d'altro", *Stile*, nn. 9-12, Milano, settembre-dicembre 1947, p. 19.
51. G. Altea, M. Magnani, 1994, *Tavolara*, cap. IV, pp. 155-234. Per una ricostruzione generale delle vicende dell'artigianato sardo, cfr. G. Altea 1992, pp. 9-59. Per una cronistoria delle mostre dell'ISOLA (condotta da una prospettiva interna al campo in esame, essendo stato l'autore segretario della CNA e quindi Assessore regionale al Turismo e Artigianato, assessore da cui l'ISOLA dipende), M. Marini 1997.
52. La frase è attribuita a Tavolara da M. Brigaglia, "Nel padiglione dei giardini pubblici celebrato l'incontro tra arte popolare e gusto moderno", in *La Gazzetta Sarda*, Sassari, 12 maggio 1958.
53. Aldo Contini, in *Ommaggio a Tavolara*, Sassari 1969.
54. U. Badas, E. Tavolara 1959, p. 220.
55. Cfr. G. Altea 2005, pp. 102-103.
56. Non ha fortuna invece il tentativo di introdurre l'uso nell'*haute couture* tramite un ente apposito, l'ESVAM: lane e lini fitti di motivi araldici danno ai modelli un vago sapore medievale che ne circoscrive la destinazione, mentre poco convince la riproposta dell'orbace, come in un memorabile costume da bagno in tinte pastello, foderato in spugna per evitare alla pelle il contatto con l'ispida fibra.
57. Una prima indagine sull'attività di Badas nell'ambito dell'architettura si deve a Paolo Sanjust, *Ubaldo Badas*, catalogo della mostra, Cagliari 2005.
58. Un tappeto realizzato ad Aggius, pubblicato come di Contini nel catalogo della II Biennale ISOLA del 1964 e analogo a tappeti di Mauro Manca, sembrerebbe indicare la presenza di diversioni informali nel percorso del designer; a meno che – com'è probabile – non si tratti di un errore redazionale.
59. Sull'artista, cfr. G. Altea, M. Magnani 1994, *Manca*, e G. Murtas 2005.
60. Cfr. G. Altea, M. Magnani 1994, *Manca*, p. 150 e fig. 256.
61. Cfr. C. Viridis Limentani 2001, p. 18.
62. U. Badas, P. Frattani 1976, p. 257.
63. Per un'invitata dell'*Observer*, nel 1960, i tappeti eseguiti a Dorgali su disegno di Mauro Manca richiamavano «le curiose fenditure e striature della pietra calcarea propria della regione». P. Gray, "Sardinian visit. Crafts from obscurity", in *The Observer*, June 26, 1960.
64. Sull'artista, cfr. F. D'Amico, G. Murtas, *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Cagliari 1993; *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo a cura di Manuela De Cecco, Nuoro 2002.
65. Cfr. C. Viridis Limentani 2001, p. 21.
66. Più recentemente Maria Lai ha fatto realizzare dalle tessitrici di Ulassai dei tappeti con motivi di animali stilizzati derivati dalla tradizione (le caprette già utilizzate dalla stessa Lai in interventi artistici come *La strada cucita*, Ulassai, 1992).
67. M. Marini 1997. Le riproduzioni del volume, tratte presumibilmente dall'archivio ISOLA, privilegiano i modelli dovuti a designers interni all'Ente; i tessuti del gruppo dell'Istituto d'Arte non vi sono documentati, così come per gli anni precedenti non vi figurano modelli di Ubaldo Badas.
68. *Taccas* 1987. La rassegna presentava gli esiti di un'iniziativa condotta autonomamente negli anni precedenti da ARP Studio. Inaugurata a Nuoro, fu in seguito trasferita a Deutsches Textil Museum di Krefeld, all'Edinburgh College of Art nell'ambito del Festival Internazionale di Edimburgo, al Museum of Modern Art di Aberdeen e in altre sedi europee.
69. Alcuni degli espositori di *Taccas* mantennero comunque rapporti di collaborazione con ARP Studio.
70. A. Rossi 1988, p. 6.
71. G. Lilliu, in *Taccas* 1987, p. 7.
72. Tra quanti hanno realizzato tappeti in Sardegna dietro sollecitazione di ARP Studio, ricordiamo Aoi Huber Kono e Rudolf Mumprecht.
73. J. Herzog, P. de Meuron, 1991, p. 47.
74. J. Herzog, P. de Meuron, 1991.
75. P. Zumthor, *Insegnare l'architettura, imparare l'architettura*, Banden 1998.
76. P. Zumthor, *Spartito di tessitura*, dattiloscritto, Oristano e Haldenstein, luglio-settembre 1991, archivio ARP Studio, Oristano.
77. Bimbia Fresu sottolinea la tendenza di molte tessitrici a limitare la loro partecipazione alla ripetizione meccanica di compiti slegati dalla logica complessiva del progetto, tanto che la richiesta di eseguire un secondo esemplare di un dato modello costringe il progettista a illustrare nuovamente punto per punto il proprio disegno.
78. *Un tappeto per Nivola* 1998. La mostra, svoltasi a Orani, fu promossa col sostegno dell'ISOLA dal Comune e dalla Fondazione Nivola.
79. Cfr. P. Zedde 2000; *Piero Zedde*, catalogo della mostra, Cagliari 2005. Piero Zedde ricorda come i tessuti del Museo di Isili siano stati realizzati a seguito di un progetto di ricerca durato tre anni e teso al recupero dei motivi decorativi della tradizione tessile sarda. Dal progetto sono nati 157 disegni, sui quali è stata effettuata la scelta dei trenta esposti ad Isili.
80. L'intitolazione del Museo di Isili è fuorviante, trattandosi in effetti – nella parte dedicata al tessuto – di una collezione di opere di un singolo artista-designer, e spiega la sua ricezione controversa nel contesto dell'ambiente artigiano locale documentata da A. Caoci (pp. 279-282 in questo volume).
81. Al momento attuale l'ISOLA, commissariato, sta per andare incontro a una radicale ristrutturazione.
82. Al Comune di Nule si deve anche il trasferimento in Sardegna, negli ultimi tre anni, delle rassegne di textile art allestite a Como per *Miniartextil*.







# L'artigianato tessile in Sardegna fra assistenza e mercato

*Sergio Lodde*

Nel corso degli ultimi decenni alcune produzioni familiari con caratteri di tipicità – in passato destinate all'autoconsumo o, tutt'al più, a una clientela circoscritta alla comunità locale – sono divenute produzioni per il mercato dando vita a nuove imprese artigianali e, in qualche caso, industriali. Questi fenomeni rappresentano una inversione di tendenza rispetto ai primi decenni del dopoguerra in cui l'espansione della produzione industriale di massa e la progressiva standardizzazione dei modelli di consumo sembravano condannare alla scomparsa molte produzioni artigianali, incapaci di competere con le tecnologie più efficienti, le economie di scala e la conseguente caduta dei costi e dei prezzi nei settori produttori di beni standardizzati.

Diversi fattori spiegano questo fenomeno. La crescita del reddito pro capite ha generato fra i consumatori una maggiore disponibilità a pagare per soddisfare bisogni differenziati e personalizzati. La recente riscoperta e rivalutazione delle tradizioni locali collegata alla rinascita del localismo in molti aspetti della vita culturale e politica ha favorito non solo la riappropriazione della tradizione locale di appartenenza ma anche l'interesse per tradizioni diverse dalla propria. Nella stessa direzione hanno agito anche la maggiore mobilità della popolazione e lo sviluppo del turismo, stimolando la curiosità per culture diverse e per i prodotti ad esse legati. I prodotti tipici sono in grado di rispondere molto bene a questi mutamenti della domanda in quanto soddisfano bisogni di diversificazione, di genuinità e qualità, ma anche l'interesse del consumatore per l'identità e la tipicità. Tutto ciò ha suscitato molto interesse e, forse, un eccessivo ottimismo sulle potenzialità di questi settori come volano dello sviluppo locale, soprattutto nelle regioni del Mezzogiorno. A giudizio di molti, essi possono rappresentare un'alternativa ai modelli di industrializzazione etero-centrata che hanno caratterizzato i decenni trascorsi con risultati assai poco soddisfacenti. Quasi tutte le amministrazioni regionali hanno attivato programmi di sostegno delle produzioni tipiche mirando a stimolare le sinergie con le attività turistiche. Questo forte interesse non sorprende perché l'idea che le produzioni ti-

piche, insieme con il turismo, possano essere uno snodo cruciale dello sviluppo regionale è, in un certo senso, la quadratura del cerchio, in quanto coniuga crescita economica e valorizzazione della cultura e delle tradizioni locali, due obiettivi che sono stati spesso divergenti se non incompatibili in passato.

Tuttavia, nonostante i programmi attivati e l'impiego di risorse, i risultati sono stati probabilmente inferiori alle attese. Un po' perché la convinzione, che ogni tanto riemerge, di avere trovato il bandolo della matassa dello sviluppo tende a innescare aspettative miracolistiche. Un po' perché, per quanto possano fornire un contributo non marginale, le produzioni tipiche non hanno le caratteristiche necessarie per poter svolgere un ruolo trainante nello sviluppo regionale. I legami fra tradizione e competitività che si manifestano in questi settori pongono dei limiti alla crescita della produttività. Questo vincolo può essere in parte compensato dal fatto che si tratta di prodotti differenziati che possono sfruttare un certo potere monopolistico e avvantaggiarsi di una dinamica dei prezzi favorevole. Ma va pur sempre tenuto conto di altri vincoli che ne limitano le possibilità di sviluppo. Uno di essi è la forte competizione che caratterizza questi mercati perché, se è vero che i prodotti tipici hanno una elevata specificità, tipicità e – spesso – qualità, è altrettanto vero che tutte le realtà locali dispongono di prodotti di questo tipo, con caratteristiche molto simili che competono quindi gli uni con gli altri. È chiaro che, comunque sia, il mercato di ciascuno di essi rimane sempre un mercato di nicchia con limitate possibilità di espansione salvo poche eccezioni. Un ulteriore vincolo sta nella forte frammentazione della struttura produttiva che comporta una debolezza strutturale delle imprese sia nei rapporti con gli intermediari commerciali, sia nella capacità di far fronte alle indivisibilità della domanda che sono proprie dei mercati globali.

Queste considerazioni generali possono essere applicate a gran parte delle produzioni tipiche ma esistono comunque differenze anche sostanziali. Alcune di esse si sono affacciate con successo sui mercati globali, basti pensare al parmigiano reggiano, a certi formaggi francesi o ai vini di Bordeaux.<sup>1</sup> Altre sopravvivono stentatamente in piccole nicchie di mercato locale o turistico.

495. Mostra dell'Artigianato, Salone dell'ICAS, Sassari, 1953, Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.



Il settore della tessitura in Sardegna rientra indubbiamente nel secondo gruppo pur essendo in grado di produrre beni di elevata qualità. Nei paragrafi che seguono si cercherà di spiegare alcuni dei motivi sottostanti a questo stato di cose.

### *I vincoli alla crescita: mercato e tecnologia*

Nonostante negli anni recenti i cambiamenti citati in precedenza abbiano contribuito ad ampliarne le prospettive di mercato, gran parte delle produzioni tipiche continuano ad avere un mercato prevalentemente locale. Ciò costituisce un limite importante perché l'ampliamento dei mercati è un aspetto cruciale dello sviluppo di queste produzioni.<sup>2</sup> Il mercato locale non solo ha dimensioni troppo limitate per poterne sostenere la crescita, ma è anche assai poco dinamico. Il motivo è che i prodotti sono ben noti ai consumatori locali e fanno parte da tempo del loro paniere di consumi. Il mercato locale è pertanto un mercato generalmente saturo. È necessario quindi aprire sbocchi sui mercati esterni, dove la specificità e la diversità dei prodotti rispetto a quelli locali possono essere un fattore di competitività. Si tratta però di un cambiamento tutt'altro che semplice.

Il problema di fondo è che la struttura produttiva è molto frammentata in un numero elevato di microimprese a carattere familiare, spesso costituite da un solo addetto. Imprese di questo tipo hanno grosse difficoltà ad operare su mercati di grandi dimensioni o spazialmente distanti. Raramente possono destinare risorse specifiche, sia finanziarie che umane, alla soluzione dei problemi di commercializzazione. Anche se di-

spongono di un prodotto di qualità devono farlo conoscere ai consumatori e i costi di marketing possono essere molto elevati. Inoltre hanno spesso a che fare con intermediari come la grande distribuzione, dotati di un forte potere di mercato. Si crea così una tenaglia: a costi elevati non corrisponde una capacità di spuntare sul mercato prezzi sufficienti a coprirli, perché l'intermediario si appropria di buona parte del margine fra prezzo al consumo e costo di produzione. D'altra parte la grande distribuzione rappresenta una fetta talmente importante del mercato che non può essere trascurata, anche quando si tratta di prodotti di nicchia. In alcuni casi le difficoltà derivano da problemi di indivisibilità della domanda. Molto spesso una piccola impresa non è in grado di soddisfare da sola nemmeno commesse di entità relativamente limitata.<sup>3</sup>

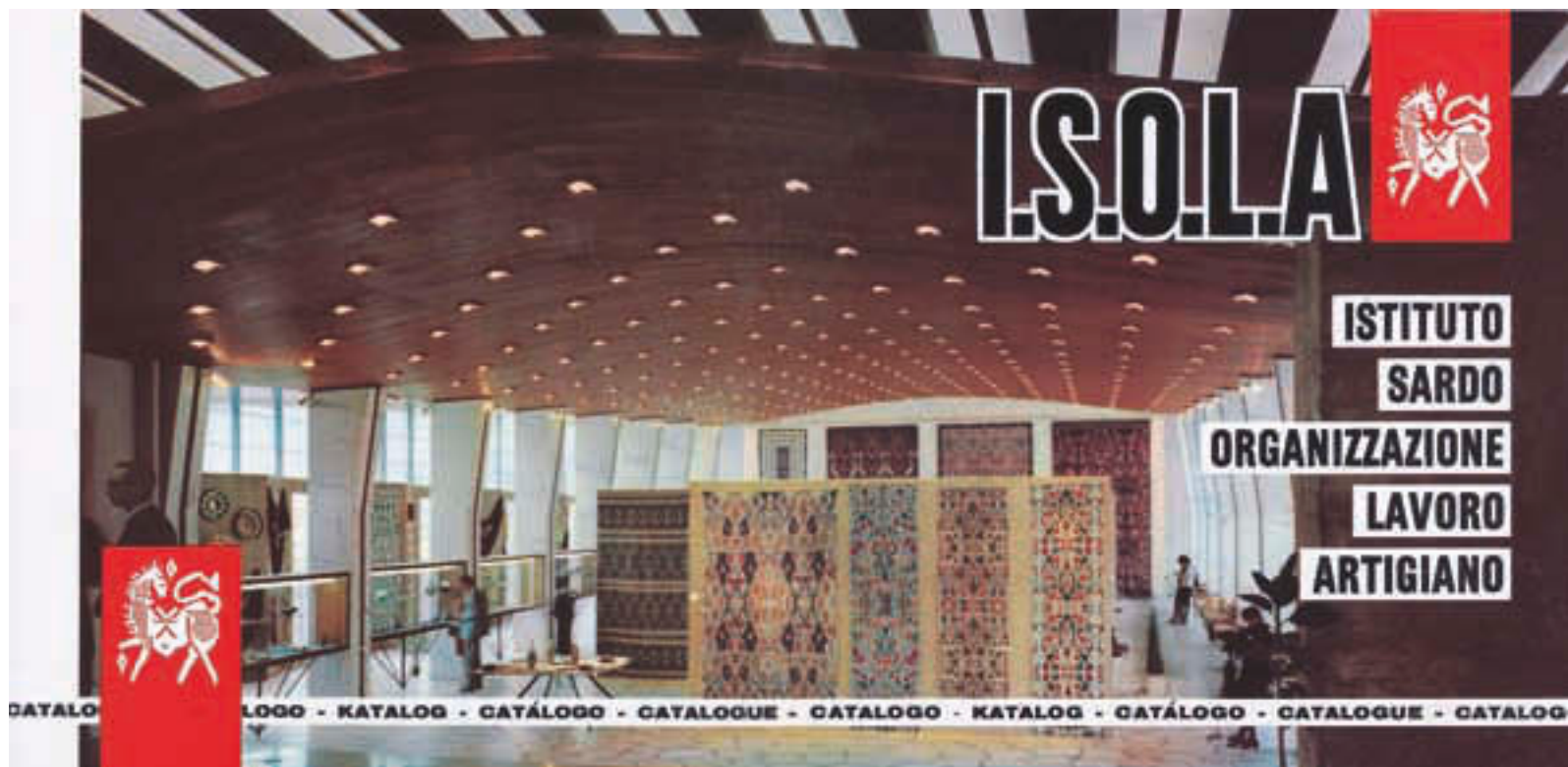
Questi problemi possono essere risolti grazie a forme di cooperazione che consentano alle imprese di fronteggiare collettivamente mercati così impegnativi. Per esempio un marchio collettivo consente di ridurre i costi pubblicitari per ciascuna impresa, di accresce la flessibilità dell'offerta per il semplice motivo che più imprese, insieme, sono in grado di rispondere meglio di una sola alle mutevoli esigenze del mercato. Una strategia comune consente inoltre di rafforzare il potere di mercato nei confronti degli intermediari commerciali. Purtroppo la cooperazione non è facile in questi settori, non tanto e non solo per le ben note ragioni di carattere socio-culturale su cui molti studiosi si sono a lungo soffermati,<sup>4</sup> quanto per motivi legati a caratteristiche strutturali come la frammentazione produttiva e la differenziazione dei prodotti.

Molte forme di cooperazione fra imprese sono possibili grazie all'esistenza di un centro di coordinamento, costituito in genere da una grande impresa. Tale funzione è essenziale sia nel coordinamento dell'attività produttiva che nella fase di penetrazione sui mercati esterni. È attraverso i contatti creati da queste imprese guida che le piccole imprese satelliti dei distretti industriali hanno potuto ampliare il proprio mercato e agire come un blocco compatto nei rapporti commerciali.<sup>5</sup> In alcuni settori tradizionali la presenza di imprese di una certa dimensione – anche se non propriamente definibili come imprese guida – ha avuto un ruolo importante nel favorire la penetrazione su mercati non locali. In Sardegna questo è avvenuto nei settori del vino e dei formaggi, gli unici a vantare un'esperienza storica di esportazioni su mercati internazionali che, ancora oggi, rimane quasi esclusiva. In altre produzioni tipiche questo ruolo guida è molto debole o manca del tutto favorendo la formazione di interessi contrapposti fra le imprese e di disincentivi alla cooperazione.

Se esistono significative differenze qualitative fra i prodotti di imprese diverse che operano all'interno di uno stesso marchio collettivo si creano le condizioni per comportamenti opportunistici. Quando il mercato è locale il consumatore conosce il singolo produttore di







497

qualità ed è in grado di distinguerlo dagli altri. Nel momento in cui il mercato si amplia la tracciabilità del prodotto diviene più difficile e il consumatore tende a identificarlo con il territorio d'origine e a valutarne la qualità sulla base delle informazioni che quest'ultimo convoglia. Il prodotto gode cioè di una reputazione collettiva che coinvolge tutte le imprese operanti in quel particolare territorio. Così l'impresa che produce beni di bassa qualità non è più individualmente sanzionabile dal mercato. Aumenta quindi l'incentivo per ogni impresa ad abbassare la qualità del prodotto (e i costi) senza ridurre il prezzo, sfruttando la reputazione collettiva associata al marchio ma, al tempo stesso, danneggiandola.

L'altro aspetto problematico è costituito dalla trasformazione delle tecnologie produttive. L'evoluzione del know how e delle tecnologie impiegate è una condizione, in una certa misura, necessaria dello sviluppo di questi settori per motivi facilmente comprensibili. Benché si tratti di prodotti differenziati che possono spuntare prezzi più alti rispetto a quelli equivalenti prodotti industrialmente, un aumento dell'efficienza e un certo abbattimento dei costi sono comunque fattori di competitività non marginali. Il miglioramento delle condizioni di lavoro spesso rende necessaria l'introduzione di tecnologie automatizzate e più sicure dal punto di vista sanitario e infortunistico. In quasi tutti i settori tipici sono state introdotte forme di meccanizzazione dei processi che, in alcuni casi, hanno trasformato profon-

damente i metodi produttivi. Gli stessi prodotti hanno subito trasformazioni dando luogo a varianti del prodotto tradizionale o, più raramente, a veri e propri nuovi prodotti che mantengono, comunque, legami con la tradizione locale.

I saperi produttivi attualmente in uso sono il risultato di un lungo processo di sedimentazione storica e culturale che coinvolge, attraverso meccanismi di apprendimento collettivo, l'intera comunità locale. Il *corpus* di conoscenze si è formato molto lentamente nel tempo e si trasmette attraverso rapporti interpersonali interni alla comunità locale, dato il carattere prevalentemente tacito delle conoscenze.<sup>6</sup>

Negli anni recenti i processi di apprendimento hanno subito mutamenti divenendo più formalizzati e diversificati rispetto al passato e aprendosi all'innesto di conoscenze codificate esterne alla tradizione locale. L'apporto di nuovi elementi conoscitivi ha indubbiamente arricchito e trasformato i saperi locali, avviandoli lungo un sentiero evolutivo più dinamico. Questi cambiamenti hanno contribuito ad accrescere la competitività dei prodotti tradizionali abbattendo i costi, rendendo possibili livelli di produzione compatibili con le dimensioni e la dinamica del mercato e, in alcuni casi, persino migliorando la qualità del prodotto. Ma non sempre competitività e innovazione si muovono nella stessa direzione, molto dipende dalle modalità di innesto delle nuove tecnologie nel tronco del know how tradizionale e dagli effetti che esse producono sulla qualità e differenziazione dei prodotti. Accanto ad alcuni casi di successo se ne annoverano altri in cui la riduzione della qualità e la perdita delle caratteristiche di tipicità hanno condotto a un riposizionamento del prodotto sul mercato ponendolo in competizione con beni standardizzati a basso costo.

496. Esposizione di Artigianato, tessiture di Ittiri, 1951-52, Nuoro, archivio Ilisso, fondo Tavolara.

497. Catalogo ISOLA per la I Mostra dell'Artigianato Sardo, Sassari, 3-18 novembre 1956.



Nel settore alimentare esistono vari esempi di prodotti le cui caratteristiche organolettiche si alterano in seguito all'uso di tecniche meccanizzate o di particolari forme di confezionamento.<sup>7</sup>

#### *Alcune specificità del settore della tessitura*

Nel settore della tessitura, e in particolare dei tappeti sardi, alcuni dei fenomeni descritti si manifestano con modalità peculiari. La tessitura rientra indubbiamente nel gruppo delle produzioni in cui la qualità e specificità del prodotto sono fortemente legate alla tecnologia tradizionale della lavorazione a mano, e possono ridursi notevolmente con l'uso di tecnologie meccanizzate. Ciò comporta alcune conseguenze importanti. In primo luogo il costo del prodotto di qualità è molto elevato e dipende in massima parte dal costo del lavoro. Secondo uno studio condotto dall'ISOLA<sup>8</sup> i costi delle materie prime e di gestione incidono per circa il 15%, tutto il resto è costo del lavoro al lordo delle componenti contributive e fiscali. Questo costo non è comprimibile se non con l'introduzione di tecnologie meccanizzate, ma il prezzo da pagare è il cambiamento sostanziale delle caratteristiche del prodotto e il riposizionamento verso la fascia bassa del mercato.

La meccanizzazione dei processi produttivi è stata stimolata anche dalla necessità di far fronte alla concorrenza di prodotti contraffatti a basso costo. Nel mercato dei tappeti il fenomeno della contraffazione è molto diffuso. Prodotti lavorati con tecnologie meccaniche provenienti da alcuni paesi europei o da paesi in via di sviluppo hanno cercato di sottrarre quote di mercato a quelli più costosi lavorati a mano. Questo fenomeno si è sviluppato in misura molto maggiore che negli altri settori tipici per due motivi. Il primo ha a che fare con il prezzo molto elevato del prodotto che consente un margine di guadagno consistente per i prodotti contraffatti. Il secondo deriva dal fatto che, in un mercato quasi esclusivamente turistico, è più facile sfruttare la maggiore difficoltà di percezione delle differenze da parte di consumatori poco esperti.

La capacità di sfruttare la reputazione del prodotto di qualità è peraltro limitata nel tempo. Nel lungo periodo la concorrenza spinge inevitabilmente verso il basso il prezzo sia del prodotto contraffatto che di quello locale lavorato con tecnologie meccanizzate, rendendo quest'ultimo non più remunerativo.<sup>9</sup>

D'altro canto il mantenimento della tecnologia tradizionale cui si associa una qualità elevata non facilita l'espansione del mercato. Se si considerano per esempio i mercati nazionali e internazionali emerge un'ulteriore difficoltà. Altri prodotti tipici, per esempio gran parte di quelli alimentari, competono gli uni con gli altri su un mercato locale, nazionale o europeo in cui il costo del lavoro è molto simile. Ciò grazie anche alla politica fortemente protezionistica dell'Unione Europea nel settore agro-alimentare. Viceversa i prodotti tessili non godono ormai di alcuna protezione. I concorrenti

dei tappeti sardi di qualità sul mercato internazionale e anche su quello nazionale sono, quindi, non tanto prodotti simili provenienti da altre regioni del nostro paese, bensì prodotti come i tappeti persiani, afgani, marocchini ecc., simili dal punto di vista del livello qualitativo e provenienti da paesi in cui il costo del lavoro è notoriamente più basso.<sup>10</sup>

In un mercato con queste caratteristiche è molto difficile essere competitivi se non si è in grado di offrire un prodotto verticalmente differenziato sotto il profilo della qualità o capace di soddisfare esigenze molto specifiche di un ben definito segmento di domanda. Di fatto questa seconda forma di competitività sembra essere prevalente nel caso dei tappeti sardi lavorati a mano. La quota più consistente del mercato di questi prodotti è infatti costituita dall'arredamento delle case di lusso ad uso turistico ubicate nel territorio regionale (soprattutto in Costa Smeralda).

Più in generale il mercato turistico assorbe la quasi totalità dei prodotti dell'artigianato tessile sia perché è un mercato spazialmente "vicino", nel senso che può essere raggiunto con costi di trasporto e di marketing accessibili anche a imprese di dimensioni molto piccole, sia perché alcune tipologie di turisti di livello culturale più elevato sviluppano un particolare interesse e, di conseguenza, una maggiore disponibilità a pagare per il prodotto legato alle tradizioni locali. Quello turistico è quindi un mercato cruciale, non solo come bacino di domanda ma anche come veicolo di marketing in quanto contribuisce a diffondere la conoscenza dei prodotti locali nei luoghi di provenienza. Ciò non significa che la dinamica della domanda turistica sia in grado, di per sé, di sostenere una crescita rapida e continuativa del settore, soprattutto perché si tratta di un mercato quasi esclusivamente stagionale, con limitate possibilità di estensione data la forte specializzazione del prodotto turistico offerto. Più che puntare sulla crescita nel tempo delle presenze turistiche sarebbe opportuno un approccio intensivo al problema che mira ad accrescere la spesa turistica pro capite per i prodotti dell'artigianato locale.

#### *La struttura del settore*

L'analisi della struttura del settore dell'artigianato tessile è resa difficile dal fatto che la classificazione per rami di attività dell'industria manifatturiera attualmente in uso (ATECO) non contempla una distinzione fra artigianato di tipo tradizionale e piccole imprese produttrici di altri tipi di tessuti. Lo stesso dicasi per altre fonti di informazione sulle imprese artigiane come il database Movimprese delle Camere di Commercio. Esistono dati provenienti da analisi sul campo che consentono di avere un'idea delle dimensioni del settore in termini di imprese e addetti ma, mancando di continuità nel tempo, non permettono un'analisi della dinamica del settore. Per questo motivo si farà ricorso a diverse fonti nonostante le discrepanze che le caratterizzano, cercando di fornire un quadro il più possibile coerente.



La tabella A riporta il numero delle imprese artigiane iscritte alla camera di commercio e attualmente attive nel territorio regionale. Il dato si riferisce al settore tessile e abbigliamento nel suo complesso, esso include pertanto imprese artigiane che non appartengono al comparto della tessitura tradizionale. Nel suo insieme il settore tessile rappresenta una componente molto limitata dell'industria artigiana sarda. Dal 2000 in poi l'incidenza di questo settore si attesta intorno a 2.5 punti percentuali e rimane all'incirca stabile nel quinquennio. Se consideriamo invece le imprese artigiane a livello nazionale il settore tessile ha un peso maggiore che però tende a decrescere negli ultimi anni (5,6% nel 2000 contro il 4,7% nel 2005).

	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Sassari	89	96	98	99	108	104
Nuoro	57	64	64	68	73	65
Cagliari	69	87	81	79	81	86
Oristano	46	54	50	52	47	48
Sardegna	261	301	293	298	309	303
<b>Artigiane manif. Sardegna</b>	<b>10.179</b>	<b>10.632</b>	<b>11.178</b>	<b>11.582</b>	<b>11.856</b>	<b>12.009</b>
<b>Artigiane manif. Italia</b>	<b>444.863</b>	<b>446.751</b>	<b>447.044</b>	<b>444.488</b>	<b>440.460</b>	<b>436.254</b>

Tab. A. Imprese artigiane attive nel settore tessile in Sardegna per province. Anni 2000-05 (fonte: U.U.C.C.I.I.A.A., *Movimprese*).

Un dato più preciso, riferito al 2003 (estratto anch'esso dall'archivio delle Camere di Commercio), è fornito dall'ISOLA che rileva 128 imprese nei comparti indicati nella tabella B, per un'occupazione complessiva stimabile intorno ai 250-70 addetti.

	Cagliari	Nuoro	Oristano	Sassari	Totale
Tessitura	16	18	25	18	77
Tappeti e moquettes	3	14	5	11	33
Tulle, pizzi e merletti	1	1	0	0	2
Ricami	8	1	3	4	16
<b>Totale</b>	<b>28</b>	<b>34</b>	<b>33</b>	<b>33</b>	<b>128</b>

Tab. B. Imprese della tessitura e ricami artistici per province. Anno 2003 (fonte: ISOLA).

Nella tabella B non è riportato il comparto dei tessuti per l'arredamento, da tavola o da bagno (tra cui arazzi, tende, tovaglie e asciugamani). Il motivo di questa esclusione non è ben chiaro, probabilmente in questo caso l'ISOLA ha ritenuto più difficile la distinzione fra produzioni ascrivibili al tessile artistico tradizionale e altre come coperte, cuscini ecc. che con esso hanno poco a che fare. Includendo questo comparto il numero delle imprese aumenta in misura non marginale come si può osservare nella tabella C.

	Cagliari	Nuoro	Oristano	Sassari	Totale
Tessitura	16	18	25	18	77
Tappeti e moquettes	3	14	5	11	33
Tulle, pizzi e merletti	1	1	0	0	2
Arazzi e tende	18	13	5	22	58
Ricami	8	1	3	4	16
<b>Totale</b>	<b>46</b>	<b>47</b>	<b>38</b>	<b>55</b>	<b>186</b>

Tab. C. Imprese della tessitura e ricami artistici per province. Anno 2003 (fonte: ISOLA).

La rilevazione dell'ISOLA descrive un quadro certamente più attendibile della reale consistenza del settore, almeno per quanto riguarda le imprese regolari, ma non consente di avere una stima nemmeno approssimativa di quelle irregolari. Queste ultime rappresentano probabilmente una quota molto cospicua della popolazione complessiva di imprese, se si considera che la pratica della tessitura ha una diffusione capillare nell'Isola e che in moltissime famiglie è presente un telaio che può essere continuativamente o occasionalmente attivo. In questo quadro una stima attendibile del numero delle imprese e dell'occupazione complessiva risulta estremamente difficile, anche perché la componente irregolare si divide, a sua volta, in due gruppi: il primo è costituito da imprese che, quantunque irregolari sul piano amministrativo, sono comunque operative a tutti gli effetti su quello schiettamente economico, il secondo, di ancor più problematica individuazione, raccoglie attività individuali saltuarie che si collocano ai margini del mercato entrando e uscendo in risposta a stimoli occasionali. Per quanto riguarda le imprese regolari le principali concentrazioni sono localizzate a Villamassargia nella provincia di Cagliari (9 imprese), a Dorgali per la provincia di Nuoro (6 imprese), Samugheo (23 imprese) nella provincia di Oristano e, infine, Nule (7 imprese) per la provincia di Sassari. Sebbene l'etichetta di sistemi locali o, peggio ancora, di distretti industriali venga spesso usata con un'accezione molto estesa, nessuna delle concentrazioni suddette soddisfa i requisiti necessari per poter essere catalogata in questo modo. Una parziale eccezione può essere il caso di Samugheo che rientra nella definizione di distretto industriale adottata dall'ISTAT e codificata nella legge 317/91. Questa definizione è peraltro molto criticabile e include molti casi di sistemi locali che sono ben lontani dal presentare, anche in misura minima, le caratteristiche tipiche dei distretti industriali del Nord Italia. Nel caso specifico, benché sia chiaramente individuabile una tradizione produttiva locale e una diffusione abbastanza ampia dei saperi tradizionali, manca comunque qualunque forma di collaborazione e di organizzazione collettiva, così come sono assenti i rapporti di interdipendenza e di sub fornitura che sono alla base dell'interazione fra le imprese nei distretti industriali.



È interessante osservare che negli ultimi anni l'artigianato tessile regionale ha registrato una certa dinamica in termini di creazione di nuove imprese che appare in controtendenza rispetto all'andamento registrato a livello nazionale. Nella figura A possiamo vedere l'evoluzione dell'insieme delle imprese attive censite dalle Camere di Commercio. Ponendo uguale a 100 il dato relativo al 2000 emerge chiaramente una crescita del numero delle imprese artigiane tessili in Sardegna (+17% tra il 2000 e il 2005) e una contrazione di uguale entità ma di segno opposto a livello nazionale (-16% nello stesso periodo). Questa tendenza interessa in misura consistente anche il settore del tessile tipico o artistico, delle 128 imprese censite dall'ISOLA, infatti, ben 45 (più di un terzo) sono nate fra il 2000 e il 2003.

Tale andamento divergente non è facilmente spiegabile, è possibile formulare due ipotesi che non si escludono a vicenda e possono avere concorso simultaneamente a determinare la dinamica rilevata. La prima ipotesi attribuisce le differenze di comportamento alla diversa composizione del settore tessile a livello regionale e nazionale e al diverso impatto della competizione internazionale sulla *performance* del settore. Nel caso italiano è ben noto come la scadenza dell'accordo multifibre nel 2004, che fino ad allora aveva eretto uno scudo protettivo nei confronti della concorrenza proveniente dai paesi in via di sviluppo, abbia creato consistenti problemi di competitività delle nostre imprese di fronte a concorrenti con un costo del lavoro di gran lunga più basso, e abbia segnato l'inizio di una crisi strutturale tuttora in corso, di cui è difficile prevedere gli sviluppi. L'acuirsi della competizione internazionale spiega in gran parte l'elevata mortalità delle piccole imprese artigiane, sicuramente più esposte alla concorrenza internazionale.

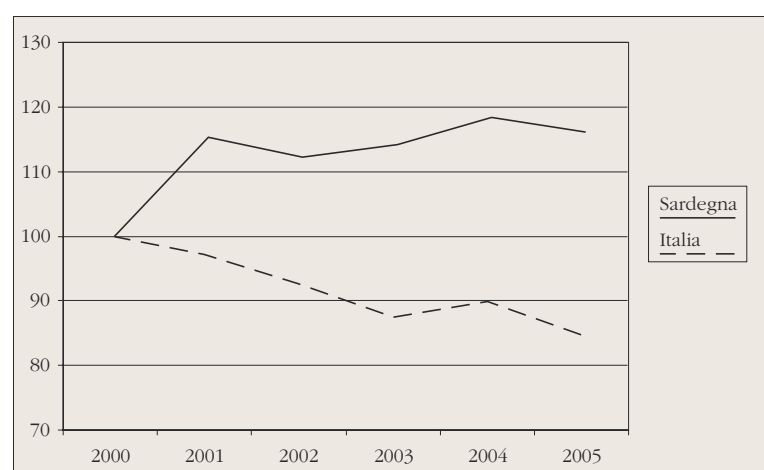


Fig. A. Dinamica della popolazione delle imprese artigiane nel settore tessile. Sardegna e Italia, 2000-05. Indici, anno 2000=100 (fonte: U.U.C.C.I.I.A.A., *Movimprese*).

È possibile che nel settore tessile regionale tali mutamenti abbiano avuto un impatto meno drammatico per via della diversa composizione delle attività produttive.

Il maggior peso dell'artigianato tipico a livello regionale può avere contribuito ad attenuare gli effetti della concorrenza poiché questo comparto si colloca in una fascia di mercato differente, almeno per quanto riguarda i prodotti di un certo livello qualitativo. Per questo stesso motivo risulta più protetto, potendo contare su un mercato quale quello turistico che assicura una domanda specifica per i prodotti tipici locali, probabilmente meno influenzata dal contesto competitivo internazionale.

Tuttavia questa spiegazione appare poco convincente. Anche il mercato dell'artigianato tipico, già prima dell'ultimo quinquennio, ha subito gli effetti della concorrenza internazionale in misura non marginale. Si pensi per esempio ai prodotti contraffatti, provenienti da aree a basso costo del lavoro e spacciati per locali, che hanno sottratto mercato a quelli locali più costosi. Un fenomeno di questo genere veniva denunciato già all'inizio degli anni Novanta.<sup>11</sup> La crisi può essere stata meno drammatica ma ha comunque avuto luogo anche nel settore dell'artigianato tipico. In questo contesto la specificità del mercato può spiegare una tendenza negativa meno accentuata nella dinamica della formazione di impresa, ma non un andamento crescente, come emerge dai dati almeno per quanto riguarda l'inizio del periodo considerato.

Un'altra possibile spiegazione è che questa diversa dinamica dipenda dalla politica regionale e, in particolare, dalla politica di incentivazione. La tabella D riporta l'incidenza dei finanziamenti agevolati sul totale dei finanziamenti alle imprese artigiane in Sardegna, Mezzogiorno, Centro-Nord e Italia. Il dato, riferito al 2004, è tratto dal *Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane*, redatto nel 2005 dall'Artigianocassa. Balza immediatamente agli occhi l'incidenza di gran lunga superiore dei finanziamenti agevolati in Sardegna rispetto alle altre aree. Il dato risulta circa 6 volte superiore alla media italiana e a quella delle altre regioni del Mezzogiorno. Si può notare come questa forte divergenza di andamento si manifesti a partire dal 2000 e vada ampliandosi nel corso degli ultimi anni (fig. B).

	Finanziamenti agevolati	Totale Finanz. artigiani	Incidenza % dei Finanz. agevolati
<b>Sardegna</b>	427	1.090	39,2
<b>Mezzogiorno (esclusa Sardegna)</b>	533	6.910	7,1
<b>Centro Nord</b>	2.350	46.000	5,2
<b>Italia</b>	3.310	54.000	6,1

Tab. D. Quota percentuale dei finanziamenti agevolati artigiani sul totale dei finanziamenti artigiani in Sardegna, Mezzogiorno, Centro Nord e Italia nel 2004. Milioni di euro correnti (fonte: *Artigianocassa, Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane, 2005*).



Non è possibile disaggregare il dato per settore, tuttavia è lecito ipotizzare che l'andamento del fenomeno nel settore tessile non si discosti sostanzialmente dalla tendenza complessiva a livello regionale. È assai probabile che questa esplosione dei finanziamenti agevolati, conseguente alla approvazione della Legge Regionale 2 gennaio 1997, n. 5, sulle "Provvidenze a favore dell'artigianato sardo", abbia influito significativamente sulla diversa dinamica delle imprese artigianali tessili in Sardegna rispetto al Mezzogiorno e all'Italia.

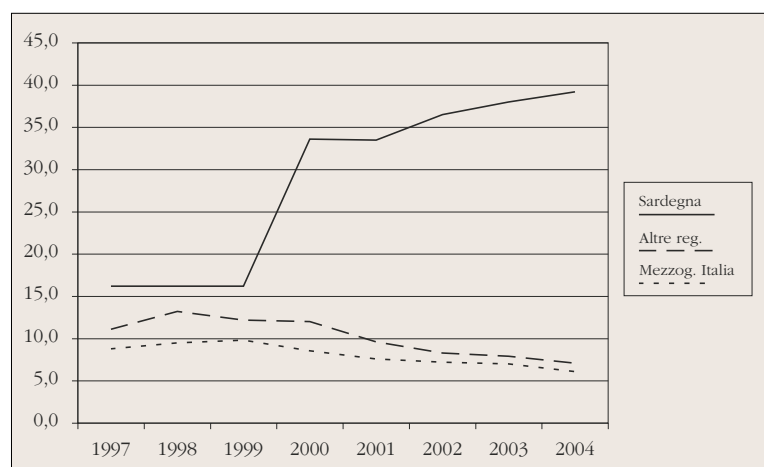


Fig. B. Incidenza percentuale dei finanziamenti agevolati su quelli totali alle imprese artigiane. Sardegna, Altre regioni meridionali, Italia, 1997-2004 (fonte: Artigiancassa, Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane, 2005).

Si può notare infatti che il balzo verso l'alto della quota di finanziamenti agevolati corrisponde sul piano temporale a quello registrato dalle iscrizioni di nuove imprese alle Camere di Commercio.

Disaggregando il dato per province (fig. C) non emergono grosse differenze di andamento, salvo il fatto che la provincia di Oristano presenta una dinamica meno accentuata. La crescita del numero delle imprese interessa tutte le province, si tratta quindi di un fenomeno regionale non legato a particolari agglomerazioni locali.

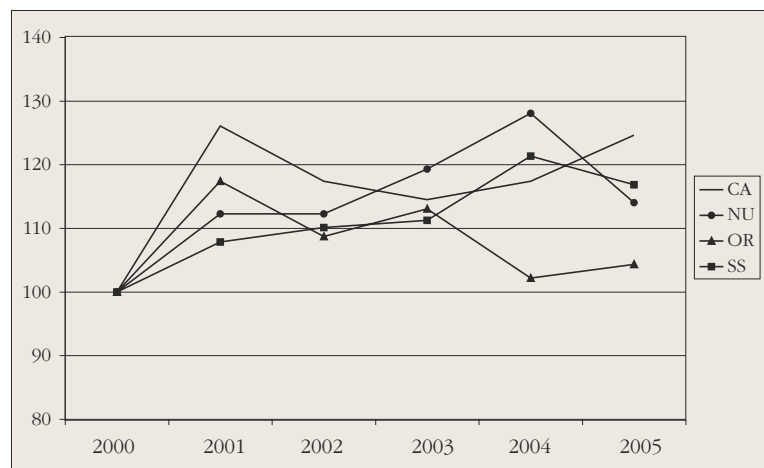


Fig. C. Dinamica della popolazione delle imprese artigiane sarde nel settore tessile per province, 2000-05. Indici, anno 2000=100 (fonte: U.U.C.C.I.I.A.A., Movimprese).

A questo punto è opportuno porsi qualche domanda. La prima, e più ovvia, consiste nel chiedersi se la dinamica rilevata è reale e solida, ossia se riflette un effettivo rafforzamento delle attività produttive in termini di competitività e di opportunità di mercato, oppure è in qualche misura "drogata" per effetto delle politiche di incentivazione. Per dare una risposta precisa a questa domanda bisognerebbe disporre di dati sulla dinamica della domanda. Dati di questo tipo sono stati rilevati in una ricerca sui saperi locali coordinata da Antonio Sassu.<sup>12</sup> Nell'ambito della ricerca in questione, a un campione<sup>13</sup> di imprese del settore tessile artistico è stato sottoposto un questionario in cui, fra le altre domande, veniva richiesto agli intervistati di quantificare la dinamica del fatturato negli ultimi 5 anni.<sup>14</sup> Più della metà delle imprese (53%) hanno dichiarato di avere registrato una diminuzione del fatturato e, per il 27% di esse tale diminuzione è stata superiore al 50%. L'indagine risale al 1999, precede quindi il periodo qui esaminato ma, di fronte a un trend negativo così pronunciato, è difficile immaginare che il quinquennio successivo sia stato caratterizzato da una netta inversione di tendenza. Questa ipotesi sembra confermata per gli anni più recenti dall'esame dei dati relativi alle vendite dell'ISOLA. I dati non sono rappresentativi dell'andamento della domanda per l'intero settore in quanto l'Ente commercializza solo la produzione dei propri Centri Pilota, tuttavia si tratta di una quota cospicua delle vendite complessive del settore che comprende, inoltre, il fatturato del punto vendita più importante a livello regionale situato a Porto Cervo in Costa Smeralda. L'andamento delle vendite a prezzi costanti con base nell'anno 2000 è riportato nella figura D.

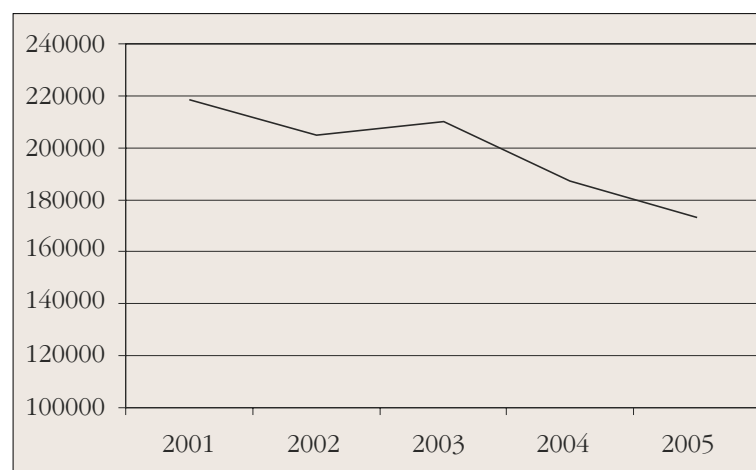


Fig. D. Vendite di tessuti dell'ISOLA 2001-05. Euro a prezzi costanti, base 2000 (fonte: ISOLA).

Il trend della domanda è abbastanza chiaramente negativo nel corso del quinquennio con una diminuzione del fatturato in termini reali del 20,7% fra il primo e l'ultimo anno.

Alla luce di queste considerazioni l'ipotesi della dinamica drogata appare più probabile. Saremmo pertanto di



fronte ad un aumento fittizio ed effimero di iscrizioni alle Camere di Commercio stimolato dalle nuove opportunità di catturare incentivi finanziari, che da luogo a un semplice fenomeno statistico piuttosto che a una crescita reale del tessuto produttivo.<sup>15</sup> Se così fosse la risposta della politica regionale alla crisi del settore non potrebbe essere più errata. È evidente che in un momento di contrazione della domanda il problema non è quello di favorire la nascita di nuove imprese quanto, piuttosto, quello di migliorare la competitività di quelle esistenti. Non è affatto detto che le agevolazioni finanziarie siano lo strumento migliore per conseguire questo obiettivo, soprattutto se si considera che nei settori dell'artigianato tipico come il tessile, quello degli investimenti in macchinari è probabilmente l'ultimo problema da affrontare.<sup>16</sup> L'effetto degli incentivi è invece quello di favorire da un lato investimenti effimeri e scarsamente motivati da parte delle imprese esistenti che non avrebbero avuto luogo in loro assenza e, dall'altro, il momentaneo ingresso sul mercato di nuove imprese individuali, molto facile in questo settore dove esistono competenze diffuse nel territorio. Molte famiglie dispongono di un telaio che viene usato solo occasionalmente nella normalità dei casi ma che, in condizioni favorevoli, può essere la base per la nascita di una nuova impresa individuale. Talvolta si tratta però di meteore che entrano formalmente sul mercato, spesso con l'obiettivo di catturare incentivi, per poi rientrare, dopo un breve periodo di attività a livelli minimi, nel buio indistinto del sommerso o scomparire del tutto. Nel settore tessile questo problema è particolarmente rilevante date le caratteristiche dell'attività produttiva che viene spesso svolta come appendice occasionale delle attività familiari o di altre occupazioni, anche perché, nella maggior parte dei casi, non costituisce una fonte di reddito né stabile né sufficiente a garantire il sostentamento della famiglia. Il fatto che la tessitura sia un'attività tradizionalmente femminile contribuisce inoltre ad accrescere la precarietà dell'attività produttiva.<sup>17</sup> Nella famiglia rurale la donna svolge spesso il ruolo di fonte di reddito supplementare che viene attivata in caso di necessità o a seconda delle situazioni familiari e del mercato del lavoro. D'altro canto la decisione di svolgere attività produttiva non comporta alcun costo di ingresso né immobilizzi di alcun genere, inoltre i costi variabili sono praticamente nulli al di là del costo opportunità del tempo di lavoro impiegato. L'artigiano è quindi spesso un produttore marginale nel senso propriamente economico del termine, vale a dire un produttore in bilico tra la decisione di svolgere o non svolgere l'attività produttiva. La scelta dell'una o dell'altra opzione è altamente instabile e reversibile nel tempo e può dipendere anche da piccole variazioni del contesto decisionale, come una commessa occasionale o la possibilità di usufruire di agevolazioni. In questo contesto il verificarsi di opportunità fa-

vorevoli può non innescare, come in altri settori, la nascita di imprese stabili bensì di realtà produttive sempre al confine tra la permanenza e l'uscita dal mercato. Gli effetti negativi non si fermano qui. In queste condizioni una politica di incentivazione poco attenta non solo favorisce iniziative effimere ma può anche avere conseguenze negative per le imprese esistenti. Se il mercato cresce è certamente corretto sostenere la nascita di nuove imprese mediante l'incentivazione ma se, al contrario, la domanda si contrae o è statica, l'effetto è semplicemente quello di innalzare il livello di competizione e di erodere le già limitate quote di mercato delle imprese esistenti rendendone più difficile la sopravvivenza. In altri termini il gioco è a somma zero: se la torta non cresce la fetta spettante a ciascuno necessariamente si riduce. Più popolazione con risorse scarse che non si espandono implica, inevitabilmente, una più elevata mortalità nel lungo periodo.

### *Le politiche di settore*

Quello del tessile artistico o tipico è indubbiamente uno dei settori tipici maggiormente seguiti dalla politica regionale. Il principale intervento di sostegno è stata la creazione nel 1957 dell'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano). Benché l'obiettivo dell'ISOLA fosse più generale e riguardasse la valorizzazione di tutte le produzioni tipiche regionali, di fatto il settore tessile è sempre stato oggetto di maggiori attenzioni e ha certamente usufruito di una parte cospicua delle risorse a disposizione dell'ente. Il motivo di questa scelta va ricondotto non tanto al peso effettivo del settore in termini di imprese e addetti quanto, piuttosto, alla sua maggiore rappresentatività, al pregio riconosciuto dei manufatti e, ultimo ma non meno importante, al timore diffuso che competenze produttive di livello elevato potessero andare perdute a causa delle difficoltà delle imprese a competere sul mercato. L'attività dell'ISOLA si è concentrata da un lato su interventi miranti alla salvaguardia, al rinnovamento e alla diffusione dei saperi produttivi e, dall'altro, all'ampliamento delle opportunità di mercato.

Il primo obiettivo è stato perseguito mediante la creazione di Centri Pilota per la tessitura<sup>18</sup> a cui sono attribuite funzioni di laboratori di produzione e di punti vendita. L'ISOLA contribuisce al miglioramento e alla diffusione delle competenze, fornendo supporto tecnico-artistico all'attività produttiva delle cooperative alle quali è affidata la gestione del centro e organizzando corsi di formazione professionale. Attualmente sono attivi 11 Centri Pilota a Sant'Antioco, Villamar, Mogoro, Paulilatino, Atzara, Sarule, Tonara, Aggius, Bonorva, Nule e Villanova Monte Leone.

Soprattutto nella prima fase della sua attività, l'ente ha cercato inoltre di promuovere l'introduzione di innovazioni legate ai caratteri del design, giovandosi della collaborazione di artisti e designers allo scopo di estendere





498

il mercato verso tipologie di consumatori, in particolare turisti, meno attenti alle tradizioni locali ma interessati a prodotti di una certa qualità e raffinatezza. Per quanto encomiabile questo tentativo non ha sortito risultati apprezzabili non solo, come spesso si ritiene, per la reticenza dei produttori a sperimentare strade diverse dalla tradizione ma anche a causa di una insoddisfatta risposta del mercato.

Per quanto concerne l'ampliamento dei mercati l'istituto svolge sia un'attività promozionale con la partecipazione a fiere e mostre, sia un'attività di commercializzazione diretta attraverso cinque punti vendita nel territorio regionale situati nei quattro capoluoghi di provincia e a Porto Cervo. Sotto questo profilo l'ISOLA svolge una funzione di vero e proprio intermediario commerciale, nel senso che acquista una parte della produzione delle imprese<sup>19</sup> per poi rivenderla nei propri punti vendita.

Gli effetti di questa politica sono ambivalenti. Da un lato essa ha rappresentato per le imprese un sostegno non indifferente e ha consentito ad alcune di esse di permanere sul mercato anche in situazioni di forte contrazione della domanda. Dall'altro ha offerto uno sbocco garantito, favorendo la diffusione di atteggiamenti distorti e finendo di fatto per svolgere una funzione disincentivante rispetto all'apertura di canali commerciali diretti.<sup>20</sup>

Nel 1984 con la Legge Regionale n. 14 è stato inoltre istituito un marchio di qualità gestito dall'ISOLA, anche in questo caso con risultati assai poco soddisfacenti. La difficoltà ad ottenere risultati tangibili sul fronte della crescita del mercato è all'origine dell'attuale crisi dell'ISOLA, la cui esperienza sembra volgere al termine con la prevista costituzione dell'Agenzia Governativa Regionale Sardegna Promozione istituita dalla Legge Regionale 11 maggio 2006, n. 4. Nelle intenzioni dell'attuale giunta regionale tale agenzia dovrebbe riunire in sé le competenze relative alla promozione di tutte

498. Laboratorio tessile "L'Albero Padre", Aggius, 2006.



le attività produttive regionali: agricole, industriali, turistiche e artigianali.

La creazione dell'agenzia risponde a un'esigenza di coordinamento generale delle attività promozionali regionali, inoltre si accompagna, almeno nelle dichiarazioni ufficiali, a un mutamento di approccio ai problemi dell'artigianato. Viene enfatizzata la necessità di superare la logica eccessivamente assistenziale dell'esperienza precedente, lasciando maggiore spazio all'iniziativa spontanea dei produttori e limitando l'azione pubblica a interventi più generali e di contorno, quali azioni territoriali, di supporto al marketing e di salvaguardia della tradizione.

I compiti assegnati alla nuova agenzia per quanto concerne l'artigianato non dovrebbero discostarsi molto da quelli individuati nell'allegato 3.4 del POR Sardegna 2000-06. Nel documento in questione venivano ritenuti prioritari i seguenti obiettivi:

- realizzare momenti di animazione del territorio al fine di diffondere l'innovazione di prodotto e processo e nuove strategie commerciali, preferibilmente associate;
- favorire l'innovazione nel design dei prodotti dell'artigianato;
- valorizzare i prodotti tipici dell'artigianato sardo attraverso piani di comunicazione e promozione;
- codificare e descrivere in un disciplinare il processo di lavorazione dei prodotti tradizionali, al fine di conservare e garantire il passaggio di conoscenze tra generazioni;
- rinnovare l'immagine e il packaging dei prodotti;
- organizzare una rete di vendita e distribuzione sul mercato regionale e nazionale;
- creare sistemi di monitoraggio delle produzioni e sistemi di logistica comune;
- certificare la qualità delle produzioni;
- migliorare la qualità e rendere più accessibili le vetrine espositive dell'artigianato tipico e della cultura rurale (musei dell'artigianato) collegandole ai pacchetti di promozione turistica.

In gran parte tali obiettivi vengono perseguiti attraverso l'erogazione di incentivi finanziari alle imprese. Oltre ai tradizionali incentivi per l'adeguamento di locali e laboratori sono previste agevolazioni per lo start-up di nuove imprese, per la creazione di reti di imprese (consorzi di commercializzazione e forme di marketing collettivo), per l'innovazione tecnologica e nel design (progetti di ricerca in collaborazione con centri specializzati e trasferimento dei risultati) e per la formazione professionale.

Questo pacchetto di misure è molto articolato e complesso e può essere considerato condivisibile nelle sue linee generali. Molto dipende peraltro dalle concrete modalità di attuazione e dalle specificità del settore considerato. Per questo motivo qualche precisazione è opportuna.

Indubbiamente quella del coordinamento delle attività promozionali regionali è un'esigenza reale ma è lecito nutrire qualche dubbio sul fatto che, con riferimento al settore sotto esame, un'organizzazione con competenze così vaste possa conseguire risultati significativamente migliori di quelli ottenuti nell'esperienza di intervento trascorsa. Il rovescio della medaglia sta nel fatto che i problemi delle varie produzioni artigianali sono per certi aspetti simili ma, per altri, assai diversi. Per il settore tessile, come si è avuto modo di sottolineare in precedenza, le difficoltà di penetrazione sui mercati nazionali e internazionali sono maggiori e richiedono probabilmente strategie differenziate, per la cui individuazione e attuazione un'agenzia con compiti generali non è necessariamente meglio attrezzata. Per quanto concerne l'innovazione tecnologica l'accento sull'innovazione di prodotto e nel design piuttosto che su quella di processo è certamente in linea con le esigenze del settore, così come potrebbe dare qualche buon risultato l'idea di incentivare la creazione di un "sistema artistico sardo" attraverso reti di collegamento tra scuole delle belle arti, accademie e artisti. Questa idea non è nuova e sarebbe facile liquidarla come perdente se si pensa che l'esperienza precedente di Eugenio Tavolara non ha prodotto grandi risultati. Tuttavia quell'insuccesso può essere dovuto alla mancanza di connessioni fra innovazione e marketing, una maggiore integrazione e coordinamento fra le due strategie potrebbe migliorare le cose.

Apprezzabile è anche l'enfasi sulla necessità di stimolare la formazione di strutture associative e di marchi collettivi per la commercializzazione. Il problema della frammentazione dell'offerta e la debolezza che ne consegue per le imprese è un problema cruciale in tutti i settori dell'artigianato tipico, e quello tessile non fa eccezione. Tuttavia, anche in questo caso, i risultati possono essere molto diversi a seconda di come le strategie di intervento vengono realizzate. L'aspetto importante è che la base di partenza deve essere costituita da piccoli gruppi di imprese molto omogenee, soprattutto sotto il profilo della qualità del prodotto, altrimenti il rischio di comportamenti opportunistici (con le conseguenze descritte in precedenza) è molto elevato. Inoltre se esiste un'impresa leader, l'affermazione di tale leadership deve essere favorita e non contrastata poiché può rappresentare un elemento di coordinamento e di coesione importante.

Qualche dubbio suscita invece l'introduzione di incentivi finanziari per lo start up di nuove imprese. L'idea che il motore dello sviluppo sia costituito nella maggior parte dei casi dalla nascita di nuove iniziative è fondamentalmente corretta ma, proprio per questo motivo, tende ad essere applicata in modo acritico. In alcuni casi questa apparentemente ovvia verità va perlomeno discussa. Se si considera l'economia nel suo insieme, nuove imprese significano nuovi posti di lavoro, nuovi



salari e stipendi e nuova domanda di beni. Il mercato quindi si espande in linea con l'offerta. Quando si esamina un singolo settore questo meccanismo appare già più discutibile perché nuovi salari nel settore dell'automobile non significano necessariamente altrettanta domanda di automobili, dal momento che gran parte dei salari saranno spesi per acquistare altri beni. Le cose si complicano ulteriormente se il mercato del settore specifico è in crisi, e non c'è dubbio che il settore sotto esame appartiene a questa categoria. In un mercato stagnante o in contrazione l'ingresso di nuove imprese non fa altro che accrescere le già notevoli difficoltà di quelle esistenti. Inoltre accresce la competizione fra le imprese locali e tende a far prevalere una tendenza a sopravvivere a scapito dei concorrenti. Tutto ciò può ridurre i già scarsi incentivi alla cooperazione e all'associazionismo che, a loro volta, sono fattori indispensabili per l'ampliamento dei mercati. Al momento attuale la priorità non è tanto la nascita di nuove imprese quanto la crescita e il consolidamento di quelle esistenti attraverso l'espansione dei mercati.

Infine la politica della formazione va qualificata. Uno degli obiettivi dichiarati è quello di salvaguardare la trasmissione alle nuove generazioni delle tecniche tradizionali che rischiano di scomparire. Questo obiettivo può essere ritenuto meritorio in sé indipendentemente da considerazioni di tipo economico ma è indubbio che separare la sopravvivenza delle tecniche dal loro utilizzo produttivo ha il sapore di una sconfitta più che di una vittoria della cultura tradizionale. La trasmissione delle conoscenze tecniche tradizionali avviene spontaneamente all'interno delle imprese se esiste una convenienza economica a portare avanti l'attività produttiva. Se si ritiene che questo sia il modo più corretto di affrontare la questione, la formazione tecnica, pur rimanendo una delle linee di intervento da perseguire, appare non più prioritaria anche perché creare un nuovo tessitore è, in una certa misura, un altro modo di incentivare la nascita di nuove imprese con le conseguenze di cui si è detto. La vera priorità è la crescita della domanda e l'ampliamento del mercato. Assumono quindi maggiore rilevanza altri tipi di formazione di carattere gestionale e di marketing per i produttori già attivi che contribuiscono a migliorare la competitività delle imprese e a stimolarne l'apertura verso nuovi mercati. In questi campi le competenze all'interno delle imprese sarde dell'artigianato tessile sono praticamente inesistenti, e c'è molto da fare per introdurre un minimo di capacità gestionali indispensabili non solo per la crescita ma per la stessa sopravvivenza delle imprese.

## Note

1. In Sardegna ciò è avvenuto almeno in parte per il settore vinicolo. Si veda S. Lodde, A. Sassu 2004.
2. A. Sassu, S. Lodde 2003.
3. Un problema del genere si è manifestato in Sardegna nel settore della produzione di miele: una grossa commessa giapponese non è andata a buon fine per l'impossibilità di coordinare i produttori e metterli in condizione di soddisfarla (M.G. Curreli, S. Lodde 2004).
4. Tutta la letteratura sullo sviluppo locale analizza a fondo questo aspetto. Si vedano tra gli altri: *Mercato e forze locali* 1987; G. Dei Ottati 1987; A. Bagnasco 1988; S. Brusco 1989.
5. G. Viesti 2000.
6. A. Sassu 2001, "Connaissances".
7. Si pensi a certi tipi di formaggi o conserve alimentari (F. de Casabianca 2001).
8. ISOLA, *Aspetti aziendali del comparto tessile e della cestineria. Rapporto preliminare*, 1994.
9. Queste forme di concorrenza sleale producono anche altri effetti collaterali molto negativi per la competitività delle imprese locali, poiché contribuiscono ad accentuare il clima di diffidenza ostacolando la coesione.
10. Alcuni tappeti sardi eseguiti con la tecnica liscia non si differenziano molto da stuoie indiane, messicane o turche che hanno prezzi molto più bassi.
11. Si veda per esempio il rapporto dell'ISOLA, *Aspetti aziendali cit.*
12. *Saperi locali in Sardegna* 2004.
13. Si tratta di un campione di 66 imprese, pertanto sufficientemente rappresentativo dell'universo regionale.
14. G. Caruso 2004.
15. Non c'è dubbio che i dati riportati si riferiscono a un insieme più ampio di quello oggetto di studio e si potrebbe affermare che le considerazioni fatte in precedenza sono meno applicabili alle imprese artigiane del tessile artistico, se non altro perché le competenze sono in qualche misura più consolidate e meno volatili rispetto al resto dell'artigianato tessile e ciò dovrebbe riflettersi in una maggiore stabilità della popolazione di imprese del settore. Tuttavia si tenga presente che, in base alle stime dell'ISOLA, le imprese del tessile artistico sono poco meno della metà del totale delle imprese artigiane registrate presso la Camera di Commercio.
16. Secondo una stima dell'ISOLA risalente al 1996 il grado di utilizzazione della capacità produttiva nelle imprese artigiane tessili era intorno al 40%. Si tratta di un dato molto vecchio ma non ci sono validi motivi per ritenere che le cose siano sostanzialmente cambiate negli anni successivi.
17. Circa l'85% degli addetti sono donne.
18. I Centri Pilota sono finanziati con contributi della Regione Autonoma della Sardegna e della Comunità Europea.
19. La produzione acquistata è quella dei propri Centri Pilota. Secondo una stima dell'ISOLA (*ISOLA: Rapporto sulla cestineria e tessitura*, 1994) negli anni Novanta gli acquisti dell'Ente ammontavano a circa il 75% della produzione totale e rappresentavano il 40-45% degli acquisti dai vari settori dell'artigianato artistico regionale (oltre al tessile, la ceramica, ferro battuto, legno, coltelleria e cestineria).
20. A ciò si aggiunga che l'ISOLA non è mai riuscita a vendere la totalità della produzione acquistata dalle imprese e ha avuto in media giacenze intorno al 10%.



# Bibliografia

1550

S. Arquer, "Sardiniae brevis historia et descriptio", in S. Münster, *Cosmographia universalis*, Basilea 1550.

1580

G.F. Fara, *De rebus Sardois, liber primus*, Cagliari 1580.

1774

F. Cetti, *I quadrupedi di Sardegna; Gli uccelli di Sardegna; Anfibi e pesci di Sardegna; Appendice alla Storia naturale dei quadrupedi di Sardegna*, Sassari 1774-77; riediti a cura di A. Mattone, P. Sanna, *Storia naturale di Sardegna*, Nuoro 2000.

1776

F. Gemelli, *Rifiorimento della Sardegna proposto nel miglioramento di sua agricoltura*, Torino 1776, voll. 2.

1777

A. Lambert, *Raccolta di osservazioni curiose sopra la maniera di vivere, i costumi, gli usi e il carattere dei differenti popoli di Europa*, Venezia 1777.

1779

A. Purqueddu, *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi (Su tesoru de sa Sardigna)*, Cagliari 1779.

1780

J. Fuos, *Nachrichten aus Sardinien von der gegenwärtigen. Verfassung dieser Insel*, Leipzig 1780; trad. it. di P. Gastaldi Millelire, *La Sardegna nel 1773-1776 descritta da un contemporaneo*, Cagliari 1899; riedito a cura di G. Angioni, *Notizie dalla Sardegna*, Nuoro 2000.

1783

G. Cossu, *Della città di Sassari. Notizie compendiose sacre e profane*, Cagliari 1783.

1788

G. Cossu, *Moriografia sarda, ossia Catechismo gelsario proposto per ordine del Regio Governo alli possessori di terre ed agricoltori del Regno Sardo*, Cagliari 1788.

1789

*Circolare di S.E. il Signor vicerè D. Carlo Thaon conte di Sant'André diretta alli censori del Regno di Sardegna per promuovere la coltivazione del cotoniere, ivi anche una Istruzione sulla coltivazione del cotone diretta agli agricoltori di Sardegna*, Cagliari 1789.

G. Cossu, *Seriografia sarda, ossia Catechismo del filugello proposto per ordine del Regio Governo alle gentili femmine sarde*, Cagliari 1789.

1790

P. Craveri, *Istruzioni sulla coltura del cotone. Lettera pastorale*, Cagliari 1790.

"Memoria del cav. Cossu, Censore Generale, pel modello della macchina per sgranare il cotone (1790)", in *Archivio di Stato di Torino*, sez. I, Sardegna, Politico, cat. VI, Industria (carte non inventariate).

1792

M. Madao, *Dissertazioni storiche, apologetiche, critiche delle sarde antichità*, Cagliari 1792.

1796

G. Cossu, *Il cotoniere arboreo produttore cotone detto di pietra, e sua coltivazione in Sardegna. Memoria*, Firenze s.d. (ma 1796).

1802

D.A. Azuni, *Histoire géographique, politique et naturelle de la Sardaigne*, Paris 1802, voll. 2.

1805

G.M. Mameli de' Mannelli, *Le costituzioni di Eleonora giudicessa d'Arborea intitolate "Carta de Logu"*, Roma 1805.

1806

G. Cossu, *Istruzione per la coltura del cotone (Istruzioni po coltivai su cotoni)*, Cagliari 1806.

1825

J.F. Mimaut, *Histoire de Sardaigne sur le Sardaigne ancienne et moderne, considérée dans ses lois, sa topographie, ses productions et ses moeurs*, Paris 1825, voll. 2.

1826

A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne*, Paris 1826; trad. it. di V. Martelli, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari 1926-27.

1827

S. De Saint-Severin, *Souvenirs d'un séjour en Sardaigne pendant les années 1821 et 1822 ou notice sur cette île*, Lyon 1827.

1828

W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London 1828; trad. it. di T. Cardone, a cura di M. Brigaglia, *Relazione sull'Isola di Sardegna*, Nuoro 1998.

1833

V. Angius, voci riguardanti la Sardegna, in G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino 1833-56, voll. 31; riedito a cura di L. Carta, *Città e villaggi della Sardegna dell'Ottocento*, Nuoro 2006, voll. 3.

1836

S. Deidda, "Descrizione del filatojo conosciuto in quest'Isola sotto il nome di Macchina domestica di Sardegna per filare e torcere la seta", in

*Memorie della R. Società Agraria ed Economica di Cagliari*, a. I, vol. I, fasc. 3, Cagliari 1836, pp. 259-268.

"Istruzioni per il coltivamento del cotone erbaceo in Sardegna unite al Pregone del 31 agosto 1819, fornite di note relative", in *Memorie della R. Società Agraria ed Economica di Cagliari*, a. I, vol. I, fasc. 3, Cagliari 1836, pp. 231-258.

1837

Valery (A.C. Pasquin), *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Paris 1837; trad. it. e pref. di R. Carta Raspi, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari 1931; trad. it. e cura di M.G. Longhi, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro 1996.

1839

"Sul miglioramento delle lane in Sardegna", in *Indicatore Sardo*, a. VIII, n. 21, Cagliari, 25 maggio 1839.

1841

B. Luciano, *Cenni sulla Sardegna: ovvero, usi, costumi, amministrazione, industria e prodotti dell'isola*, con 60 litografie, Torino 1841.

L. Serra, "Cenni sui bachi da seta tratti dalle opere dei più celebri scrittori moderni", in *Memorie della R. Società Agraria ed Economica di Cagliari*, vol. III, fasc. 5, Cagliari 1841, pp. 41-56.

1842

"Introduzione in Sardegna di due arieti e di due pecore merinos, provenienti dall'allevamento piemontese del conte di Cavour", in *Indicatore Sardo*, a. XI, n. 27, Cagliari, 2 luglio 1842.

G. Manno, *Storia moderna della Sardegna dall'anno 1773 al 1799*, tomi I-II, Torino 1842; riedito a cura di A. Mattone, con revisione bibliografica di T. Olivari, Nuoro 1998.

1843

"Tessitura della tela di lino e di cotone in Quarto", in *Indicatore Sardo*, a. XII, n. 44, Cagliari, 4 novembre 1843.

1844

A.D. Vergnaud, *Manuale completo del tintore, opera di facile intelligenza non solo per gli operai ma ben anche per ogni persona, traduzione italiana sull'ultima edizione parigina ed eseguita sotto la direzione del sig. Buyet*, Firenze 1844.

1845

L. Serra, "Coltura della robbia", in *Indicatore Sardo*, a. XIV, n. 10, Cagliari, 8 marzo 1845.

1846

L. Serra, *Manuale pratico per la coltura dei gelsi*, Cagliari 1846.

L. Serra, "Miglioramento della razza ovina in Sardegna", in *Indicatore Sardo*, a. XV, n. 35, Cagliari, 29 agosto 1846.

1847

L. Serra, *Manuale pratico pel governo dei bachi da seta*, Cagliari 1847.



- 1849  
J.W. Tyndale, *The island of Sardinia, including pictures of the manners and customs of the Sardinians, and notes on the antiquities and modern objects of interest in the island: to which is added some account of the House of Savoy*, London 1849, voll. 3; trad. it. e cura di L. Artizzu, *L'isola di Sardegna*, Nuoro 2002, voll. 2.
- 1850  
A. Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli 1850, voll. 2; riedito a cura di B. Caltagirone, Nuoro 2001.
- 1851  
G. Spano, *Vocabolarius Sardu-Italianu, Vocabolario Italiano-Sardo*, Cagliari 1851-52; riedito a cura di G. Paulis, Nuoro 1998, voll. 4.
- 1855  
E. Delessert, *Six semaines dans l'île de Sardaigne*, Paris 1855.
- 1860  
A. Della Marmora, *Itinéraire de l'île de Sardaigne, pour faire suite au Voyage en cette contrée*, tome I-II, Turin 1860, voll. 2; trad. it. e cura di M.G. Longhi, *Itinerario dell'isola di Sardegna*, Nuoro 1997, voll. 3.
- 1862  
G. Piccaluga, *Arboricoltura ossia propagazione, educazione e coltivazione degli alberi più utili alla sarda agricoltura*, Cagliari 1862.
- 1863  
G.G. Moris, "La coltivazione del cotone in Sardegna. Memoria", in *La coltivazione del cotone in Italia*, Torino 1863.
- 1864  
A. Murru, *Istruzione sulla coltivazione del cotone in Sardegna*, Cagliari 1864.  
*Prima Relazione sovra la statistica e l'andamento del commercio e delle industrie della provincia di Cagliari nel 1863*, a cura della Camera di Commercio ed Arti di Cagliari, Cagliari 1864.
- 1865  
A. Boullier, *L'île de Sardaigne, description, histoire, statistique, moeurs, état social*, Paris 1865.
- 1866  
*Memorie e relazioni intorno la coltivazione del cotone presentate alla II Esposizione dei cotonei italiani*, Napoli 1866.
- 1867  
E. Domenech, *Bergers et bandits. Souvenirs d'un voyage en Sardaigne*, Paris 1867; trad. it. e pref. di R. Carta Raspi, *Pastori e banditi*, Cagliari 1930.
- 1868  
*Relazione sovra la statistica e l'andamento del commercio e delle industrie della provincia di Cagliari nel 1866*, a cura della Camera di Commercio ed Arti di Cagliari, Cagliari 1868.
- 1869  
F. Aveni, *Due mesi in Sardegna, escursione agraria fatta nella primavera del 1869*, Bologna 1869.  
H. von Maltzan, *Reise auf der Insel Sardinien*, Leipzig 1869; trad. it. di G. Prunas Tola, *Il Barone di Maltzan in Sardegna con un'appendice sulle iscrizioni fenicie dell'isola*, Milano 1886.
- 1871  
G.A. Ottavi, "Bachi da seta", in *Lezioni di agricoltura per i contadini. Economia rurale*, vol. IV, Casale 1871, pp. 530-595.
- 1872  
*Atti del comitato direttivo per l'Esposizione Sarda*, Cagliari 1872.  
*Atti della Società Bacologica di Sassari sul primo esperimento di bachicoltura e sericoltura nel 1871*, Sassari 1872.
- 1874  
E. Marzorati, *Cenni sull'agricoltura della Sardegna*, Cagliari 1874.  
W. Stein, *L'assaggio dei colori sui tessuti, sulle pelli, ecc. e dei prodotti applicati alla tintura. Guida sistematica per determinare la natura, il valore e la stabilità. Traduzione autorizzata di Luigi Ponci*, Milano-Napoli 1874.
- 1875  
A. Murru, *Istruzione sulla coltivazione del cotone in Sardegna*, Cagliari 1875-76.
- 1877  
C. Corbetta, *Sardegna e Corsica*, Milano 1877.  
*Elementi d'agricoltura*, Milano 1877.
- 1879  
L. Bossi, *Trattato teorico-pratico di tessitura per fabbricanti di stoffe, direttori di fabbriche, disegnatori, capi operaj ed operaj addetti alla fabbricazione dei tessuti in genere, ed in ispecie a quelli di seta*, Milano 1879.
- 1881  
E. Vacca Odone, *Itinerario generale dell'isola di Sardegna*, Cagliari 1881.
- 1883  
A. Lolli, "Ovini e suini di Sardegna", in *Annali della Società dei zootechnici italiani*, a. II, n. 10, Milano 1883.
- 1884  
D. Lovisato, *Nota sopra le piccole industrie della Sardegna*, Torino 1884.  
E. Roissard de Bellet, *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882, son histoire, ses moeurs, sa géologie, ses richesses métallifères et ses productions de toute sorte*, Paris 1884.
- 1888  
G. Serafino, *Ricordi della Sardegna*, Torino 1888.
- 1889  
J.J. Hummel, *La tintura delle fibre tessili; traduzione italiana con aggiunte del dottore Roberto Lepetit*, Milano 1889.
- 1892  
P. Cugia, *Nuovo Itinerario dell'Isola di Sardegna*, Ravenna 1892.  
T. Pascal, *Tintura della seta studio chimico-tecnico*, Milano 1892.
- 1893  
G. Vuillier, *Les îles oubliées: les Baléares, la Corse et la Sardaigne: impressions de voyage illustrées par l'auteur*, Paris 1893; trad. it. di M. Maulu, con pref. di A. Romagnino, *Le isole dimenticate. La Sardegna*, Nuoro 2002.
- 1896  
A. Cionini, *La Sardegna*, Parma 1896.  
F. Corona, *Guida storico-artistica-commerciale dell'isola di Sardegna*, Bergamo 1896.
- 1897  
*Tartans: the tartans of the clans and septs of Scotland with the arms of the chiefs*, arranged and edited by Wolfgang Hageney, Rome 1897.
- 1898  
*Monumenta Germaniae Historica, Epistolae Carolini aevi*, tomus III, 1898, p. 596 (lettera dell'848 di papa Leone IV allo iudex di Sardegna).  
F. Vallese, "Date le circostanze agrarie del momento, quali sono le industrie agricole che si devono favorire in Sardegna e gli incoraggiamenti di quale natura e in quali proporzioni devono essere", in *Atti del I Convegno Regionale fra gli agricoltori ed economisti sardi, tenutosi a Cagliari nel mese di maggio 1897*, Cagliari 1898.  
G. Zirolia, *Statuti inediti di Castel Genovese*, Sassari 1898.
- 1899  
F. De Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura. Usi e costumi*, Tempio-Maddalena 1899; riedito a cura di A. Mulas, Nuoro 2003.
- 1901  
N. Pellegrini, "Gelsi e bachi in Sardegna", in *R. Scuola Pratica d'Agricoltura in Sassari. Notizie sull'opera nel bimestre novembre-dicembre 1900*, Sassari 1901, pp. 19-22.  
I. Piras Solinas, "Bachicoltura. Prove di allevamento a Sorso e a Banari", in *La Terra Sarda*, a. I, n. 4, Sassari, 1 settembre 1901, pp. 26-27.  
I. Piras Solinas, "Per la bachicoltura", in *La Terra Sarda*, a. I, n. 8, Sassari, 10 novembre 1901, pp. 58-59.  
E. Quajat, "Per la bachicoltura", in *La Terra Sarda*, a. I, n. 1, Sassari, 14-15 luglio 1901, pp. 3-4.



- 1902  
P. Amat di San Filippo, *Indagini e studi della Storia Economica della Sardegna*, opera postuma, Torino 1902.
- 1903  
“Gelso bachicoltura nel Circondario di Sassari”, in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 22 gennaio 1903.
- 1904  
M. Prato, *Industria tintoria. Imbianchino e tintura della paglia e del truciolo; sgrassatura e imbianchimento della lana; tintura e stampa del cotone in indaco; tintura e stampa del cotone in colori azoici*, Milano 1904.  
E. Reclus, *Nuova Geografia Universale. La terra e gli uomini*, trad. it. con note ed appendice a cura di A. Bruniati, vol. V, parte III, *L'Italia*, Milano 1904.
- 1905  
R. Lepetit, *Manuale del Tintore. Quarta edizione riveduta ed aumentata, contenente la descrizione e l'uso di tutte le materie coloranti artificiali*, Milano 1905.
- 1906  
*Le industrie femminili italiane: cooperativa nazionale, sede centrale via Marco Minghetti, Roma. Relazioni e catalogo dei lavori inviati all'esposizione internazionale di Milano del 1906 e distrutti dall'incendio nella notte del 3 agosto*, Cooperativa Nazionale Industrie Femminili Italiane, Milano 1906.
- 1907  
P. Ponci, *Tessitura meccanica della seta*, Milano 1907.
- 1909  
G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris 1909.  
N. Pellegrini, “Notizie sulla bachicoltura in Sardegna”, in *R. Scuola Pratica di Agricoltura di Sassari*, a. XII, bollettino n. 1, Casalbordino 1909, pp. 5-8.
- 1910  
G. Bardanzellu, “L'arte femminile sarda all'esposizione dei lavori delle donne italiane”, in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 19-20 marzo 1910.  
N. Pellegrini, *Descrizione e vicende dell'Azienda rurale annessa alla Regia Scuola di Agricoltura di Sassari*, Casalbordino 1910.
- 1911  
G. Bardanzellu, “L'arte delle donne italiane all'Esposizione dei lavori femminili”, in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 marzo 1911.  
P. Meloni Satta, *Olzai. Reminiscenze e divagazioni*, Cagliari 1911.
- 1913  
E. Costa, *Costumi Sardi*, Sassari 1913.  
F. Liperi Tolu, *Osilo*, Sassari 1913.
- E. Quajat, *Bachicoltura e gelsicoltura moderna*, Padova 1913.
- 1914  
A. Brizi, *Note riassuntive premesse alla relazione sulle cause della diminuzione della bachicoltura in Italia*, Roma 1914.
- 1915  
V. Alinari, *In Sardegna. Note di viaggio*, Firenze 1915.
- 1916  
G. Basso-Arnoux, *Sulla pesca ed utilizzazione della pinna nobilis e del relativo bisso*, Roma 1916.
- 1920  
G.U. Arata, “Arte rustica sarda, tappeti e trine”, in *Dedalo*, a. I, Milano 1920-21.
- 1921  
M.L. Wagner, *Das ländliche Leben Sardiniens im Spiegel der Sprache. Kulturhistorisch-sprachliche Untersuchungen*, Heidelberg 1921; trad. it. e cura di G. Paulis, *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua*, Nuoro 1996.
- 1922  
L. Arimattei, *La bachicoltura nelle isole italiane: Sicilia e Sardegna. Atti Congresso serico Nazionale tenutosi a Padova (2-3-4 giugno 1922)*, estratto, Padova 1922.  
G. Bottigioni, *Leggende e Tradizioni di Sardegna*, Ginevra 1922; rist. anastatica a cura di E. Delitala, Roma 1997; riedito a cura di G. Lupino, Nuoro 2003.  
R. Calzini, “Il programma della mostra”, in *Arte pura e decorativa*, n. 6, Milano, giugno 1922, p. 11.  
M.M. (M. Melis), “Scuole d'arte popolare. La scuola dei 'filets' sardi a Bosa, la scuola dei tappeti sardi ad Isili”, in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 9 aprile 1922.  
M. Melis, “La I Mostra internazionale di arte decorativa e la Sardegna”, in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 7 luglio 1922.  
A. Sautier, *Tappeti rustici italiani*, Milano 1922.
- 1923  
U. Ojetti, “Piccola guida alla mostra di Monza”, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 18 maggio 1923.  
A. Taramelli, “Cronaca delle Belle Arti. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti”, in *Bollettino d'Arte*, Roma 1923.
- 1924  
“Relazioni sulle condizioni delle industrie tessili in Italia”, in *Atti della commissione di indagine sulle industrie*, Roma 1924.
- 1925  
A. Angeli, “L'industria serica in Sardegna”, in *L'agricoltura Sarda*, a. IV, n. 7, serie 1, Cagliari, 1 aprile 1925, pp. 102-104.
- L. Arimattei, “Cultura del gelso in Sardegna”, in *Disciplina*, Milano, gennaio 1925.
- 1926  
P. Branca, *La vita economica della Sardegna sabauda (1720-1773)*, Messina 1926.  
A. Della Marmora, *Viaggio in Sardegna*, trad. it. di V. Martelli, Cagliari 1926-27.
- 1927  
C. Albizzati, “Tapinu de mortu”, in *Mediterranea*, a. I, fasc. 9, Cagliari 1927, pp. 14-16.  
“Concorsi indetti dall'Ente serico fra gli allevatori di bachi”, in *L'agricoltura Sarda*, a. VI, n. 9, Cagliari 1927.  
B.R. Motzo, *Studi di storia e filologia*, vol. I, Cagliari 1927.  
A. Taramelli, “La collezione di merletti e tessuti sardi di Amilcare Dallai”, in *Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione*, Roma 1927.
- 1928  
A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.  
V. Imeroni Porcile, “Antichi ricami sardi. (Le nostre riproduzioni)”, in *Mediterranea*, a. II, n. 3, Cagliari, marzo 1928.  
B. Mastrocinque, *Bisso e porpora. Per la rinascita delle due grandi industrie*, Taranto 1928.
- 1929  
E. Maniga, “Ricamatrici e tessitrici di Sardegna”, *L'Isola*, Sassari, 3 marzo 1929.  
F. Spano Satta, “L'arte rustica e decorativa alla biennale”, in *Libertà*, Sassari, 29 gennaio 1929.  
G. Vecchiotti, “L'arte popolare in Italia. La scuola del tappeto sardo di Isili”, in *L'Illustrazione del Popolo*, a. IX, n. 9, Torino 1929, p. 7.
- 1930  
M. Pinna, “La lavorazione del bisso. Il tramonto di un'industria sarda”, in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 19 ottobre 1930.  
“Potenziare l'artigianato”, in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 8 maggio 1930.
- 1931  
R. Corso, *I costumi d'Italia*, Roma 1931.  
A. De Mori, “L'arte tessile casalinga”, in *Le piccole industrie agrarie*, Torino 1931, pp. 223-282.
- 1933  
A. Taramelli, E. Lavagnino, *Il museo “G.A. Sanna” di Sassari*, Roma 1933.
- 1934  
F. D'Austria-Este, *Descrizione della Sardegna (1812)*, a cura di G. Bardanzellu, Roma 1934.  
C. Fermi, *Regioni malariche, decadenza, risanamento e spesa. Sardegna*, vol. I, Roma 1934.  
C. Rodon y Font, *L'historique du metier pour la fabrication des etoffes faconnees; traduit de l'espagnol par Adolphe Hullebroeck*, Paris 1934.



1935

G.U. Arata, G. Biasi, *Arte Sarda*, Milano 1935.

V. Catte, *L'orbace sardo*, Sassari 1935.

M. Vinelli, "L'orbace di Sardegna", in *Le vie d'Italia*, a. XLI, n. 5, Milano 1935, pp. 347-356.

1936

A.B.P., "Tradizioni antiche ed orientamenti moderni del valoroso Artigianato Sardo", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 27 giugno 1936.

L. Mangano, "La mostra del tappeto sardo", in *Il Piccolo*, Roma, 23 novembre 1936.

L. Mucedda, "La V Mostra Regionale dell'Artigianato Sardo", in *L'Isola*, Sassari, 31 maggio 1936.

G. Ponti, "La battaglia di Parigi", in *Domus*, Milano, ottobre 1936.

E. Tavolara, "Panorama e situazione dell'artigianato artistico in Sardegna", in *La Tribuna*, Roma, 18 dicembre 1936; poi in *L'Artigiano*, Roma, 17 gennaio, e *L'Isola*, Sassari, 27 gennaio 1937.

M. Tornaghi, "L'arte del tappeto in Sardegna", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 24 dicembre 1936.

1937

M. Bonomi, "Bottega artigiana di Sassari. L'arte popolare sarda", *L'Isola*, 26 ottobre 1937.

C. De Danilowicz, "La genesi di alcuni motivi ornamentali dell'arte rustica", in *Lares*, vol. 9, n. 1, Roma 1937.

*L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale (Roma, 1937-38, 16)*, Roma 1937.

1938

A. Dalmazzo, "Ricognizioni artigiane. Sardegna", in *L'Artigiano*, Roma, 14 agosto 1938.

A. Tschinke Daneu, *Esposizioni di tappeti sardi dal 29 maggio al 10 luglio 1938*, Zurigo 1938.

1939

G. Dore, "La VI Mostra dell'artigianato e delle piccole industrie della Sardegna offre un'efficace dimostrazione delle possibilità autarchiche dell'isola", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 settembre 1939.

M. Ferrigno, "La mostra dell'artigianato sardo", in *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, Roma, 1939.

F. Passino, "Il miglioramento della lana nella pecora sarda. Contributo all'autarchia", in *L'Isola*, Sassari, 15 settembre 1939.

G. Ponti, "Documenti della produzione artigiana in Italia", in *Domus*, Milano, n. 134, febbraio 1939.

E. Tavolara, "L'arte decorativa alla Mostra dell'Artigianato", in *L'Isola*, Sassari, 25 ottobre e *Il Giornale d'Italia*, Roma, 28 ottobre 1939.

1940

C. De Danilowicz, "Pianta topografica dell'arte rustica e dell'artigianato rurale della Sardegna", in *Lares*, a. XI, fasc. IV, Roma 1940, pp. 407-427.

L. Lenti, "Canapa e lino", in *Materie prime*, Milano 1940, pp. 161-182.

1941

G. Calvia, *Le arti tessili in Sardegna ma specialmente nel Logudoro*, Catania 1941.

M. Le Lannou, *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, Tours 1941; trad. it a cura di M. Brigaglia, *Pastori e contadini della Sardegna*, Cagliari 1979.

P. Toschi, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma 1941.

1942

U. Badas, "Tessitrici di Sardegna", in *Cellini*, a. II, n. 8, Roma, maggio 1942.

A. Imeroni, "Originalità dell'arte tessile popolare in Sardegna", in *Atti del IV Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, Roma 1942.

1943

M. Azara, *Tradizioni popolari della Gallura. Dalla culla alla tomba*, Roma 1943.

P. Toschi, "Le tradizioni popolari della Gallura", in *Lares*, vol. 14, n. 1, Roma 1943.

1945

P. Toschi, *Saggi sull'arte popolare*, Roma 1945.

1946

V. Mossa, *Novecento stile sardo e così via*, Sassari 1946.

1949

A. Achdjian, *Un art fondamental le tapis; précédé de notes ethnographiques par Arnold Van Gennep*, Paris 1949.

G. Dore, "La VI Mostra dell'artigianato e delle piccole industrie della Sardegna offre un'efficace dimostrazione delle possibilità autarchiche dell'isola", in *L'Unione Sarda*, Cagliari, 6 settembre 1949.

1950

R. Delogu, *La sezione etnografica "Gavino Clemente" del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari*, Sassari 1950.

1951

E. Tavolara, "Arte popolare e artigianato", in *Il Ponte*, a. VII, n. 9-10, Firenze 1951.

M.L. Wagner, *La lingua sarda. Spirito e forma*, Bern 1951; riedito a cura di G. Paulis, Nuoro 1997.

1952

M. Viale, V. Viale, *Arazzi e tappeti antichi*, Torino 1952.

1954

S. Cambosu, *Miele amaro*, Firenze 1954; riedito a cura di B. Rombi, Nuoro 2004.

1956

R. Branca, "L'arte popolare in Sardegna", in *Lares*, Atti del VI congresso nazionale delle tradizioni popolari (Cagliari-Nuoro-Sassari, 25 aprile-1 maggio 1956), Firenze 1956.

S. Cambosu, "Note sull'arte rustica, contributo allo studio dell'artigianato in Sardegna", in *Ichnusa*, vol. 4, n. 15, Sassari, 31 dicembre 1956.

R. Carta Raspi, *Il volto della Sardegna*, Cagliari 1956.

L. Macciardi, "Alcuni problemi dell'artigianato sardo. Contributo allo studio dell'artigianato in Sardegna", in *Ichnusa*, vol. 4, n. 15, Sassari, 31 dicembre 1956.

1957

F. Alziator, *Il folklore sardo*, Cagliari 1957.

M. Manca, "Arazzi e tappeti", in *Artigianato Sardo*, Cagliari 1957.

V. Mossa, "Forme dell'artigianato sardo nella casa di ieri e di oggi", in *Ichnusa*, vol. 6, n. 18, Sassari 1957.

1958

*Artigianato di Sardegna*, Cagliari 1958.

A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani*, Milano 1958.

1959

U. Badas, E. Tavolara, "L'artigianato in Sardegna", in *Commissione economica di studio per il Piano di Rinascita della Sardegna, Allegato al Rapporto Conclusivo*, vol. II, Cagliari 1959.

1960

P. Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.

M.L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg 1960-64, voll. 3.

1961

A.M. Cirese, *Poesia Sarda e Poesia Popolare nella storia degli studi*, Sassari 1961.

M. Falchi, "La coltura del lino in Sardegna", in *Il Bogino*, n. 5, Cagliari 1961, pp. 103-105.

1962

A. Boscolo, *La politica italiana di Martino il Vecchio re d'Aragona*, Padova 1962.

*Documenti inediti relativi ai rapporti economici tra la Sardegna e Pisa nel Medioevo*, a cura di F. Artizzu, vol. 2, Padova 1962.

*VI Mostra artigianato sardo* (Sassari, 26 maggio-14 giugno 1962), Sassari 1962.

A. Sacchetti, "Astrazione e Simbolismo dell'ornamentazione", in *Rivista di etnografia*, vol. 16, Napoli 1962.

1963

R. Alexander, *Relazione finale del servizio artigianato "Progetto Sardegna" - O.C.S.E (1957-1962)*, Cagliari 1963 (ciclostilato).

F. Alziator, *La città del sole*, Sassari 1963.

G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi. Dal neolitico all'età dei nuraghi*, pref. di A. Segni, Torino 1963.

1964

R. Barbieri, E. Mancini, "Aspetti tecnici della canapicoltura italiana nel momento attuale", in *Accademia nazionale agricoltura*, Bologna 1964.



- C. Sole, "G.M. Angioy e i primi esperimenti sul cotone in Sardegna durante il riformismo sabaudo", in *Studi storici e giuridici in onore di Antonio Era*, Padova 1964.
- Terza fiera del tappeto. Mogoro 20-24 maggio 1964*, Cagliari 1964.
- G. Zanetti, *Un'antica industria sarda: il tessuto d'arte per i paramenti sacri*, Padova 1964.
- 1965**
- G. Cabiddu, *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*, Cagliari 1965.
- D. Mameli, *Vita, usi e costumi del Sarrabus*, Cagliari 1965.
- Quarta fiera del tappeto. Mogoro 20-23 maggio 1965*, Cagliari 1965.
- Scoperta della Sardegna: antologia di testi di autori sardi e stranieri*, a cura di G. Dessì, Milano 1965.
- C. Sole, "L'agricoltura sarda nel periodo sabaudo e il commercio dei prodotti agricoli", in *Fra il passato e l'avvenire. Saggi storici sull'agricoltura sarda. In onore di Antonio Segni*, Padova 1965, pp. 345-383.
- G. Tucci, "Vecchio e nuovo artigianato in Sardegna", in *Archivio per l'antropologia e l'etnologia*, vol. XCV, Firenze 1965.
- 1966**
- M. Campana, *Tappeti d'occidente*, Milano 1966.
- M. Ciusa Romagna, "Arte e artigianato in Sardegna", in *Almanacco della Sardegna*, Cagliari 1966, pp. 137-144.
- P. Moretti, "La tradizione artigianale si risveglia nei centri in cui era ormai decaduta. Vecchio e nuovo artigianato in Sardegna", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 10 novembre 1966.
- 1967**
- R. Patterson, "Filatura e tessitura", in *Storia della tecnologia*, vol. 2, Torino 1967, pp. 139-222.
- 1968**
- F. Brunello, *L'arte della tessitura nella storia dell'umanità*, Venezia 1968.
- W. Endrei, *L'evolution des techniques du filage et du tissage du moyen age a la revolution industrielle traduit du hongrois par Joseph Takacs avec la collaboration de Jean Pilisi*, Paris 1968.
- 1969**
- F. Crescini, *Piante erbacee coltivate*, Roma 1969.
- M.L. Plaisant, *Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna*, Sassari 1969.
- 1970**
- R. Barthes, *L'impero dei segni*, Torino 1970.
- Guida internazionale ai musei e alle collezioni pubbliche di costumi e tessuti*, a cura del Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia 1970.
- C. Manca, "La lana in Sardegna: cenni sulla produzione e sulla distribuzione nei secoli XIII-XVII", in *Studi di economia, Quaderni dell'Istituto Economico-Statistico, Facoltà di Economia e Commercio, Università di Cagliari*, n. 1, Cagliari 1970, p. 51 ss.
- S. Mattana, "Tappeti dai disegni astratti alla Fiera internazionale sarda nel padiglione dell'I.S.O.L.A.", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 19 marzo 1970.
- C. Sole, "Economisti e riformatori sardi nel 'Rifiorimento' settecentesco dell'isola: G. Cossu e G.M. Angioy", in *Sardegna e Mediterraneo. Saggi di Storia Moderna*, Cagliari 1970.
- J.P. Wild, *Textile manufacture in the northern roman provinces*, Cambridge 1970.
- 1971**
- A.M. Cirese, *Cultura Egemonica e culture subalterne*, Palermo 1971.
- L. Neppi Modona, *Viaggiatori in Sardegna*, Cagliari 1971.
- 1972**
- G. Deledda, *Le Tradizioni Popolari di Nuoro*, Cagliari 1972 (rist. anastatica da *Rivista delle tradizioni popolari italiane*, diretta da A. De Gubernatis, a. II, fasc. I, Roma 1894).
- 1973**
- C. Bellieni, *La Sardegna e i sardi nella civiltà dell'alto Medioevo*, Cagliari 1973.
- A. Boscolo, *I viaggiatori dell'Ottocento in Sardegna*, Cagliari 1973.
- 1974**
- D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974.
- 1975**
- C. Battisti, G. Alessi, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze 1975, s.v. bisso.
- 1976**
- G. Angioni, *Sa laurera. Il lavoro contadino in Sardegna*, Cagliari 1976.
- Artigianato in Sardegna*, a cura dell'ENAPI, Milano-Roma 1976.
- R. Badas, P. Frattani, *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'ENAPI dal 1925 al 1975*, Roma 1976.
- E. Contu, M.L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, Roma 1976.
- L. Piloni, E. Putzulu, *Fascino di Sardegna. Acquerelli di Simone Manca di Mores 1878-1880*, Roma 1976.
- G. Tore, *Il Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde*, Nuoro 1976.
- 1977**
- A.M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977.
- A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino 1977, voll. 2.
- A. Usai, *Vocabolario tempiese italiano, italiano tempiese*, Sassari 1977.
- 1978**
- F. Alziator, *Il Folklore Sardo*, Sassari 1978.
- A. Boscolo, *La Sardegna Bizantina e alto-giudiciale*, Sassari 1978.
- G. Bottiglioni, *Vita sarda*, a cura di G. Paulis, M. Atzori, Sassari 1978.
- E. Delitala, *Come fare ricerca sul campo. Esempi di inchiesta sulla cultura subalterna in Sardegna*, Cagliari 1978.
- M. Serra, "Quando il bisso seta del mare era filato e tessuto ad Alghero", in *La Nuova Sardegna*, Sassari, 8 febbraio 1978, p. 3.
- 1979**
- G. Carta Mantiglia, *Vestiario popolare della Sardegna. Catalogo della Sezione Etnografica "G. Clemente" del Museo Nazionale "G.A. Sanna"*, Sassari 1979.
- A. Melani, *L'arte di distinguere gli stili*, vol. III (rist. anastatica), Milano 1979.
- S. Naitza, *Arte in Sardegna tra realismo e folklore*, Nuoro 1979.
- V. Scano, "La povertà in vetrina. Nel 1847 si svolse a Cagliari l'esposizione di oggetti d'arte e d'industria non che di produzioni del suolo", in *Sardegna fieristica*, Cagliari 1979.
- Tessitura con materiali vari*, a cura di P. Corsini, L. Guerini, S. Santagostino, Milano 1979.
- 1980**
- P. Clemente, "L'arte popolare nell'attuale prospettiva critica", in *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, supplemento EUA (*Enciclopedia Universale dell'Arte*), Novara 1980-84, pp. 530-549.
- L. Orrù, "Donna, casa e salute nella Sardegna tradizionale", in *Quaderni sardi di storia*, a. I, Cagliari, luglio-dicembre 1980.
- P. Scheuermeier, *Il lavoro dei contadini, cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, Milano 1980, voll. 2.
- 1981**
- L. Balletto, "Documenti notarili liguri relativi alla Sardegna (secc. XII-XIV)", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Gli aspetti storici*, vol. II, Sassari 1981.
- M. Brigaglia, "Alcuni caratteri della storia mediterranea della Sardegna", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Gli aspetti storici*, vol. II, Sassari 1981.
- E. Delitala, *Note sull'abbigliamento tradizionale della Sardegna*, Cagliari 1981.
- V. Scano, "Un po' fiera e un po' bazar. La prima 'Esposizione Agraria Artistica Industriale della Sardegna' si svolse a Cagliari dal 12 febbraio al 17 maggio 1871", in *Sardegna fieristica*, Cagliari, aprile-maggio 1981.
- Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, Torino 1981.
- C. Varaldo, "Rapporti tra Savona e la Sardegna nord-occidentale tra XV e XVI secolo", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Gli aspetti storici*, vol. II, Sassari 1981.
- 1982**
- G. Angioni, "La cultura tradizionale", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. 2, Cagliari 1982, pp. 5-39, voll. 3.



- R. Bonfanti, *Creatività nella tessitura: gli strumenti, i materiali e le tecniche*, Bologna 1982.
- G. Carta Mantiglia, "L'abbigliamento tradizionale", in *La Sardegna. Enciclopedia*, a cura di M. Brigaglia, vol. II, Cagliari 1982, pp. 156-163.
- G. Carta Mantiglia, "La preparazione dei materiali per la tessitura domestica", in *Tessitura in Sardegna. La nuova tradizione. Fiorenzuola di Focara (Pesaro), 17 luglio-4 settembre 1982*, Pesaro 1982.
- Centro pilota di Mogoro*, a cura dell'ISOLA, Cagliari 1982.
- P. Clemente, R. Orrù, "Sondaggi sull'arte popolare", in *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, Torino 1982.
- M.G. Da Re, "La donna, la casa e il campo", in *Le opere e i giorni. Contadini e pastori nella Sardegna tradizionale*, a cura di F. Manconi, G. Angioni, Milano 1982.
- Le opere e i giorni. Contadini e pastori nella Sardegna tradizionale*, a cura di F. Manconi, G. Angioni, Milano 1982.
- L. Sanna, "S'Odringiu", in *Testimoniare*, San Gavino Monreale 1982.
- Tessitura in Sardegna. La nuova tradizione. Fiorenzuola di Focara (Pesaro), 17 luglio-4 settembre 1982*, Pesaro 1982.
- 1983**
- G. Angioni, "La cultura popolare", in *La provincia di Cagliari. Ambiente, Storia, Cultura*, Milano 1983, pp. 270-272.
- Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi, II Convegno C.I.S.S.T. Firenze 1981*, a cura di G. Chesne, D. Griffò, Firenze 1983.
- P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983.
- E. Curelli, P. Loddo, "La tessitura", in *Il lavoro dei sardi*, a cura di F. Manconi, Sassari 1983.
- Il lavoro al telaio a Bonorva e Ploaghe*, Nuoro 1983.
- Il lavoro dei sardi*, a cura di F. Manconi, Sassari 1983.
- L. Lao, *Artigianato artistico sardo. Tradizione e innovazione*, Milano 1983.
- M. Minicuci, "I tessuti raccolti da Antonino Uccello nella Casa-Museo di Palazzolo Acreide", in *Aspetti e problemi degli studi sui tessili antichi, II Convegno C.I.S.S.T. Firenze 1981*, a cura di G. Chesne, D. Griffò, Firenze 1983, pp. 77-91.
- V. Mossa, *Artigianato sardo*, Sassari 1983.
- A. Oppo, "Il lavoro domestico nella società tradizionale", in *Il lavoro dei sardi*, a cura di F. Manconi, Sassari 1983.
- G. Paulis, *Lingua e cultura nella Sardegna bizantina. Testimonianze linguistiche dell'influsso greco*, Sassari 1983.
- A.M. Pereira Ferreira, *A importacao e o comercio textil em Portugal no seculo XV, 1385 a 1481*, Lisboa 1983.
- Tessuti serici italiani, 1450-1530*, catalogo a cura di C. Buss, M. Molinelli, G. Butazzi, Milano 1983.
- Jon Thompson, *Carpet Magic*, Londra 1983.
- 1984**
- G. Angioni, "Tecnica e sapere tecnico nelle produzioni preindustriali", in *La ragione dell'utopia. Omaggio a Michelangelo Pira*, Milano 1984.
- "Centri di produzione tessile in Sardegna dalla metà del XIX secolo agli inizi del XX: introduzione allo studio dei tessuti della Pinacoteca Nazionale di Cagliari", in *I tessili antichi ed il loro uso: testimonianze sui centri di produzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologica, III Convegno C.I.S.S.T.*, Torino 1984.
- 1985**
- Anonimo Piemontese, *Descrizione dell'Isola di Sardegna*, a cura di F. Manconi, Comune di Cagliari, Archivio Storico Documenti, Milano 1985.
- G. Carta Mantiglia, A. Tavera, *Guida breve alla sezione etnografica del Civico Museo archeologico ed etnografico di Ittireddu*, Ozieri 1985.
- N. Corradini, *Semiotica e comunicazione visiva*, Pisa 1985.
- I. Reswick, *Traditional textiles of Tunisia and related North African weavings*, preface by Jay D. Frierman, Los Angeles Seattle 1985.
- 1986**
- G. Angioni, *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*, Palermo 1986.
- A. Appadurai, *The social life of the things: commodities in cultural perspective*, Cambridge 1986.
- M. Bussagli, *La seta in Italia*, Roma 1986.
- J. Day, "Sassari e il Logudoro nell'economia mediterranea nei secoli XI-XV", in *Gli Statuti Sassaresi. Economia, Società, Istituzioni a Sassari nel Medioevo e nell'Età Moderna*, Atti del Convegno di Studi (Sassari, 12-14 maggio 1983), a cura di A. Mattone e M. Tangheroni, Cagliari 1986, pp. 37-44.
- M. Martiniani-Reber, *Lyon, musée historique des tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines, 5.e-11.e siècles*, Paris 1986.
- M. Mura, "Tessitura", in *Il Museo Sanna in Sassari*, Sassari 1986.
- F. Pilia, *Sardegna, il lavoro artigiano*, Novara 1986.
- T. Sabahi, *Tappeti d'Oriente*, Novara 1986.
- Vanità Sarda. Eleganze sacre e profane*, a cura di G. Buccellati, G. Guadalupi, Milano 1986.
- 1987**
- A. Argentieri Zanetti, *Dizionario Tecnico della Tessitura*, Udine 1987.
- Arte del tessere*, Roma 1987.
- F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Milano 1987.
- G. Carta Mantiglia, "La tessitura. Materiali e tecniche della tradizione", in *Il Museo Etnografico di Nuoro*, a cura di P. Piquereddu, Sassari 1987.
- G. Dei Ottati, "Il mercato comunitario", in *Mercato e forze locali: il distretto industriale*, a cura di G. Becattini, Bologna 1987, pp. 117-141.
- J. Eskenazi, *Il tappeto orientale*, Torino 1987.
- Il Museo Etnografico di Nuoro*, a cura di P. Piquereddu, Sassari 1987.
- P. Loddo, *Arte tessile in Sardegna. Simboli e ornati*, Sassari 1987.
- P. Loddo, "Fatti a telaio. Artigianato sardo: la tessitura", in *Almanacco di Cagliari*, n. 22, Cagliari 1987.
- Mercato e forze locali: il distretto industriale*, a cura di G. Becattini, Bologna 1987.
- S. Naitza, "Arte e artigianato in Sardegna. Una chiave di lettura", in P. Loddo, *Arte tessile in Sardegna. Simboli e ornati*, Sassari 1987, pp. 7-17.
- Taccas. Nuovi tappeti sardi*, a cura di P. Piquereddu, Nuoro 1987.
- 1988**
- C. Addari Rapallo, "La 'seta di mare'. Una voce quasi sconosciuta dell'artigianato isolano: il bisso", in *Sardegna fieristica*, Cagliari, aprile-maggio 1988.
- A. Bagnasco, *La costruzione sociale del mercato*, Bologna 1988.
- G. Carta Mantiglia, *Artigianato tessile ittirese, materie prime tecniche e rapporti di produzione nella società tradizionale*, Ittiri 1988.
- A. Rossi, "La cifra nel tappeto", in *Aldo Rossi. Tessiture sarde*, a cura di B. Fresu, P. Pfeiffer, Varese, 1988.
- P. Zedde, *Diario, 10 progetti originali di Pietro Zedde*, Cagliari 1988.
- 1989**
- P. Atzeni, *Il corpo, i gesti, lo stile. Lavori delle donne in Sardegna*, Cagliari 1989.
- S. Brusco, *Piccole imprese e distretti industriali*, Torino 1989.
- P. Congia, *Dizionario botanico sardo: i nomi volgari e scientifici delle piante spontanee, avventizie e coltivate della Sardegna, dal sardo, dall'italiano, dal latino*, Cagliari 1989.
- F. Formenton, *Il libro del tappeto*, Milano 1989.
- L. Galoppini, *Ricchezza e potere nella Sassari aragonese*, Cagliari 1989.
- Il carnevale in Sardegna*, a cura di M. Atzori, L. Orrù, P. Piquereddu, M.M. Satta, Cagliari 1989.
- Il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*, a cura di V. Santoni, Sassari 1989.
- In viaggio con Penelope. Percorsi di ricamo e volute di merletto dal XVI al XX secolo*, a cura di M.L. Buseghin, Perugia 1989.
- J. Mellaart, H. Hirsch, B. Balpinar, *The goddess from Anatolia*, Milano 1989.
- 1990**
- F.C. Casula, *La Sardegna aragonese*, vol. 2, Sassari 1990.
- M.G. Da Re, *La casa e i campi. Divisione sessuale del lavoro nella Sardegna tradizionale*, Cagliari 1990.
- D. Davanzo Poli, A. Barzaghi, *Le vie della seta in Italia. L'arte serica dal XII al XX secolo. Catalogo della Mostra*, Treviso 1990.
- L. Degioannis, "I tessuti e i ricami"; "Le schede dei tessuti e dei ricami", in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, vol. II, Cagliari 1990.
- Nicola Tiole. Album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826)*, Nuoro 1990.
- 1991**
- E.J.W. Barber, *Prehistoric textiles the development of cloth in the Neolithic and bronze ages with special reference to the Aegean*, Princeton 1991.
- H. Bierdemann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991.
- A. Cuccu, *Irene Kowaliska*, Nuoro 1991.



- J. Herzog, P. De Meuron, "Observations on the project for the Sardinian kelims", in *Schweizer Teppiche*, Langenthal 1991.
- F. Lo Schiavo, *Il Museo Archeologico di Sassari G.A. Sanna*, Sassari 1991.
- J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano 1991.
- Y. Petsopoulos, *Cento Kilim, Capolavori dall'Anatolia*, Milano 1991.
- 1992**
- G. Altea, "L'artigianato artistico in Sardegna. Dalle arti applicate all'handicraft design", in *Guida ragionata all'acquisto delle produzioni dell'artigianato artistico della Sardegna*, a cura della CNA-FNAAT, Cagliari 1992.
- Artigianato artistico in Sardegna. Risultati di un'indagine censuaria*, a cura di A. Sassu, con la collaborazione di A. Caredda, Cagliari 1992.
- G. Carta Mantiglia, A. Tavera, *La seta in Sardegna*, Nuoro 1992.
- J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano 1992, voll. 2.
- Fra trama e ordito. Seconda mostra antiquaria di arti tessili, Castello di Sartirana, sett. 1992: arazzi, tappeti, tessuti*, Roma 1992.
- La tessitura e il ricamo*, a cura di M.L. Buseghin, Perugia 1992.
- A. Liori, *Demoni, miti e riti magici della Sardegna*, Roma-Cagliari 1992.
- M. Nieuwenhuijs, *Nuove e antiche trame. Tessitura con telaio a quattro licci*, Milano 1992.
- Tessuti Precolombiani*, Modena 1992.
- A. Weiner, *Inalienable possessions: the paradox of keeping-while-giving*, Berkeley 1992.
- P. Zedde, *Il sole e l'ordito*, Cagliari 1992.
- 1993**
- I.L. Bargna, *I risvolti del tessuto. Questioni interpretative per un'antropologia dei tessuti africani*, Working Papers del Centro Piemontese di Studi Africani, Torino 1993.
- G. Carta Mantiglia, "L'ultima seta. Note sulla gel-sibachicoltura in Sardegna. L'esperienza di Orgosolo", in *Almanacco Gallurese*, n. 2, Tempio Pausania 1993, pp. 47-60.
- J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Torino 1993.
- L. Degioannis, *La tessitura tradizionale in Sardegna. Lavorazione, tecniche e motivi a Busachi, Mogoro, Morgongiori, Isili e Tonara*, Oristano 1993.
- D. Devoto, *Il Tessuto in Europa*, Milano 1993.
- A. Hull, J. Luczyc-Wyhowska, *Kilim. Storia, tecniche, motivi decorativi, collezionismo, manutenzione*, Milano 1993.
- S. Masala, *Nule: aspetti di vita e cultura popolare*, Nule 1993.
- M. Pastoureaux, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, a cura di M. Scotti, Genova 1993.
- M. Perra, *La Sardegna nelle fonti classiche: dal VI sec. a.C. al VI sec. d.C., Opera di compilazione comprendente la ricerca e il riordino cronologico di tutte le antiche testimonianze letterarie latine e greche riguardanti la Sardegna*, Oristano 1993.
- 1994**
- G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Nuoro 1994.
- G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro 1994.
- Aspetti aziendali del comparto tessile e della cestineria. Rapporto preliminare*, Cagliari 1994.
- G. Carta Mantiglia, "Quei bozzoli sono un tesoro! La bachicoltura, un'attività diffusa in Sardegna nei secoli andati e che ora si tenta di rilanciare", in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari 1994.
- Drappi, velluti, taffetà et altre cose: antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, a cura di M. Ciatti, Siena 1994.
- F. Fresi, *Antica terra di Gallura: miti, riti, gente e tradizioni*, Roma 1994.
- A. Leroi-Gourhan, *Ambiente e tecniche*, Milano 1994.
- G. Mura, *Isili. L'ambiente, la storia, le tradizioni*, Cagliari 1994.
- Tessitura di Sardegna. Catalogo generale*, Cagliari 1994.
- D. Valcarengi, *Storia del kilim anatolico*, Milano 1994.
- M. Vené, "Seguendo il filo di Chiara", in *Airone Sardegna*, suppl. allegato al n. 157 di *Airone*, Segrate 1994, pp. 49-53.
- 1995**
- Bertulas e collanas. Manufatti tessili di Samugheo*, Nuoro 1995.
- T. Boccherini, P. Marabelli, *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al déco*, Firenze 1995.
- R. Bonito Fanelli, "I motivi geometrici", in *Quaderno, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, n. 7, Venezia 1995, pp. 30-33.
- D. Davanzo Poli, "Il naturalismo decorativo nelle stoffe occidentali", in *Quaderno, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, n. 7, Venezia 1995, pp. 19-24.
- M.L. Frongia, *Due pittori spagnoli in Sardegna, Eduardo Chicharro Agüera (1991) e Antonio Ortiz Echagüe (1906-09)*, Nuoro 1995.
- C. Jacq, *Il segreto dei geroglifici*, Casale Monferato 1995.
- Il Museo del Tessuto di Prato*, a cura di T. Boccherini, Milano 1995.
- G. Lupinu, "Un arcaico manufatto tessile: il Tap(p)inu de mortu", in *Quaderni bolotanesi*, n. 21, Bolotana 1995, pp. 445-451.
- P. Peri, "Motivi di fantasia e altro", in *Quaderno, Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, n. 7, Venezia 1995, pp. 38-43.
- 1996**
- Arte popolare in Italia. The Studio 1913. L'artigianato artistico nella Sardegna del primo Novecento*, a cura di M. Marini, Cagliari 1996.
- A. Bartolomè, C. Partearroyo, A.S. Orbea, *Alfombras españolas del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid 1996.
- J.-E. Cirlot, *Dizionario dei simboli*, Milano 1996.
- L. Ghersi, *L'Essere e il Tessere*, Firenze 1996.
- Valery (A.C. Pasquin), *Viaggio in Sardegna*, trad. it. e cura di M.G. Longhi, Nuoro 1996.
- M.L. Wagner, *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua*, a cura di G. Paulis, Nuoro 1996.
- 1997**
- M. Atzori, *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari 1997.
- E. Bianchi, *Dizionario internazionale dei tessuti*, Como 1997.
- G. Carta Mantiglia, "Artigianato tessile e ricamo nella tradizione", in *Osilo. Valorizzazione di una comunità*, a cura di W. Paris, Atti del Convegno, Osilo 1997, pp. 107-123.
- G. Carta Mantiglia, "Artigianato tessile tradizionale", in *Dal vicino Occidente tessuti e tappeti sardi dal 16° secolo ad oggi*, Roma 1997, pp. 21-98.
- G. Carta Mantiglia, "Aspetti dell'abbigliamento tradizionale della Provincia di Sassari", in *Quaderni bolotanesi*, n. 23, Bolotana 1997, pp. 363-390.
- G. Carta Mantiglia, "La produzione del bisso marino", in *Pesca e pescatori in Sardegna mestieri del mare e delle acque interne*, a cura di G. Mondardini, Cagliari 1997, pp. 89-99.
- G. Carta Mantiglia, "La tessitura tradizionale in Sardegna" (con didascalie e glossario), in *Progetto tessile, identità, cultura e tradizione di Sardegna*, Cagliari 1997, pp. 13-34, 42-93, 95-101.
- A.M. Cirese, *Dislivelli di cultura ed altri discorsi inattuali*, Roma 1997.
- Dal vicino occidente, tessuti e tappeti sardi dal XVI secolo ad oggi*, Roma 1997.
- A. Della Marmora, *Itinerario dell'isola di Sardegna*, trad. it e cura di M.G. Longhi, Nuoro 1997, voll. 3.
- C. Figus, "Nuovo corso per arazzi e tappeti", in *Sardegna fieristica*, n. 36, Cagliari 1997.
- M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea: mito e culto della dea madre nell'Europa neolitica*, Vicenza 1997.
- M. Marini, *Artigianato in mostra. Quarant'anni di storia economica e sociale. ISOLA 1957-1997*, Cagliari 1997.
- M. Nieuwenhuijs, *L'intreccio e il colore nei tessuti a due e a quattro licci*, Milano 1997.
- C. Pont-Humbert, *Dizionario dei simboli, dei riti e delle credenze*, Roma 1997.
- Progetto tessile: identità, cultura e tradizione di Sardegna*, a cura dell'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano, Cagliari 1997.
- M.L. Wagner, *La lingua sarda*, a cura di G. Paulis, Nuoro 1997.
- 1998**
- F. Arras, "Tessuti, vesti e ornamenti nella bassa valle del Coghinas", in *Sardegna antica*, n. 14, Nuoro 1998.
- S. Loi, *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600. Chiesa, famiglia e scuola*, Cagliari 1998.
- D. McKinley, "Pinna and her silken beard: A foray into historical misappropriations", in *Ars Textura*, vol. XIX, Barbage 1998, pp. 9-223.
- F. Orlando, *Guido Colucci, alla ricerca delle vestiture tradizionali sarde*, Roma 1998.
- W.H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna*, trad. it. di T. Carbone, a cura di M. Brigaglia, Nuoro 1998.



G. Spano, *Vocabolariusu Sardu-Italianu e Italiano-Sardo*, a cura di G. Paulis, Nuoro 1998, voll. 4.

*Un tappeto per Nivola*, catalogo della mostra, a cura di A. Grilletti Migliavacca, Cagliari 1998.

*Tapetos. Manufatti tessili di Samugheo*, Nuoro 1998.

## 1999

J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino 1999.

*La seta islamica: temi ed influenze culturali*, a cura di C.M. Suriano, S. Carboni, analisi tecniche di P. Peri, Firenze 1999.

*Litzus: tessuti della tradizione isolana a Ussana, XIX-XX secolo. Ussana, 4 dicembre 1999-6 gennaio 2000*, Ussana 1999.

E.G. Marcus, M.J.M. Fischer, *Antropologia come critica culturale*, Roma 1999.

*Novelline Popolari Sarde dell'Ottocento. Edizione dei manoscritti del Fondo Comparetti del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, a cura di E. Delitala, Cagliari-Nuoro 1999, voll. 2.

L. Orrù, *Maschere e doni, Musiche e Balli. Carnevale in Sardegna*, Cagliari 1999.

## 2000

F. Arras, "La tessitura gallurese tra presente e passato", in *Sardegna antica*, n. 18, Nuoro 2000.

G. Caboni, "Ordito di passato e presente. Da luglio a fine ottobre 1999 in città si è svolta una stimolante mostra sull'artigianato della Sardegna", in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari 2000.

A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati*, Milano 2000.

F. Cetti, *Storia naturale di Sardegna*, a cura di A. Mattone, P. Sanna, Nuoro 2000.

R. Coroneo, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro 2000.

J. Fuos, *Notizie dalla Sardegna*, a cura di G. Angioni, Nuoro 2000.

G.P. Gri, *Tessere tela, tessere simboli. Antropologia e storia dell'abbigliamento in area alpina*, Udine 2000.

J.W. Tyndale, *L'isola di Sardegna*, trad. it. e cura di L. Artizzu, Nuoro 2000, voll. 2.

D. Turchi, *Lo Sciamanesimo in Sardegna*, Roma 2000.

G. Viesti, *Perché nascono i distretti industriali*, Bari 2000.

P. Zedde, *Isili. Museo per l'arte del tessuto. Memoria e innovazione*, Isili 2000.

## 2001

A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma 2001.

A. Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna*, a cura di B. Caltagirone, Nuoro 2001.

F. de Casabianca, "Productions «identitaires»: fidélité aux savoir-faire locaux et modernisation des procédés", in *Savoir-faire et productions locales dans les pays de la Méditerranée*, a cura di A. Sassu, Paris 2001.

L. Ghersi, "Piedi che aprono, mani che battono, il tessuto secondo gli Ewe", in *Jacquard*, n. 47, Firenze 2001.

*I nostri primi cento anni 1901-2001. Le arti tessili, il made in Italy. Festa del centenario della Filitea Cgil, Milano, 8 maggio 2001*, Roma 2001.

M. Mura, *Tessitura tradizionale della Sardegna, un caso particolare*, Sassari 2001.

*Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, a cura di P. Clemente, F. Mugnaini, Roma 2001.

A. Sassu, "Connaissances progrès technique et développement économique", in *Savoir-faire et productions locales dans les pays de la Méditerranée*, a cura di A. Sassu, Paris 2001.

A. Sassu, *La dinamica economica di un sapere locale. La coltelleria di Sardegna*, Cagliari 2001.

*Sul filo dell'arte. Tessiture d'artista in Sardegna*, Milano 2001.

D. Turchi, *Lo sciamanesimo in Sardegna*, Roma 2001.

C. Viridis Limentani, "L'arte e il telaio", in *Sul filo dell'arte. Tessiture d'artista in Sardegna*, catalogo a cura di C. Viridis Limentani, Milano 2001, pp. 11-27.

## 2002

M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano 2002.

F. Dei, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma 2002.

T. Macrì, *Postculture*, Roma 2002.

F. Maeder, M. Halbeisen, "Il bisso marino: alla ricerca di un materiale perduto", in *Jacquard*, 50, Firenze 2002, pp. 4-10.

F. Marceddu, "I motivi ornamentali nella tessitura sarda", in *Sardegna antica*, n. 22, Cagliari 2002.

F. Rigotti, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere e pensare*, Bologna 2002.

G. Vuillier, *Le isole dimenticate. La Sardegna*, trad. it. di M. Maulu, con pref. di A. Romagnino, Nuoro 2002.

## 2003

M. Atzori, "Beni culturali etnografici della Sardegna: tecniche di lavorazione e manufatti di alcuni comparti dell'artigianato tradizionale", in *Studi in onore di Ercole Contu*, a cura di P. Melis, Sassari 2003, pp. 442-476.

*Cossos e camisas: manufatti tessili di Samugheo*, Nuoro 2003.

*Costumi, Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro 2003.

F. De Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura*, a cura di A. Mulas, Nuoro 2003.

A. Lavagnino, *I Daneu. Una famiglia di antiquari*, Palermo 2003.

P. Piquerdu, "Note e storia dell'abbigliamento in Sardegna", in *Costumi, Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro 2003, pp. 15-59.

M. Saderi, "Ipotesi di ricerca su alcune figure antropomorfe nella tessitura", in *Sardegna Mediterranea*, n. 12, Oliena 2003, pp. 45-48.

A. Sassu, S. Lodde, "Saperi locali, innovazione tecnologica e sviluppo economico: uno sguardo generale", in *Saperi locali, innovazione e sviluppo economico. L'esperienza del Mezzogior-*

*no*, a cura di A. Sassu e S. Lodde, Milano 2003.

P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma 2003.

## 2004

*Bisso marino. Fili d'oro dal fondo del mare/Muschelseide. Goldene Fäden vom Meeresgrund*, a cura di F. Maeder, A. Hänggi, D. Wunderlin, Basel-Milano 2004.

S. Cambosu, *Miele amaro*, a cura di B. Rombi, Nuoro 2004.

G. Caruso, "Un settore che non decolla mai: il tessile artistico", in *Saperi locali in Sardegna. Tradizione e innovazione nell'attività economica*, a cura di A. Sassu, Cagliari 2004.

*Costumi ritrovati*, a cura di S. Massari, P. Piquerdu, Nuoro 2004.

M.G. Curreli, S. Lodde, "Saperi tradizionali e sviluppo locale: il comparto della produzione del miele in Sardegna", in *Saperi locali in Sardegna. Tradizione e innovazione nell'attività economica*, a cura di A. Sassu, Cagliari 2004.

D. Davanzo Poli, "Stoffe e pittura: dalle origini al secolo XIII", in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2004, pp. 293-308.

G. Kezich, "Il Museo degli usi e costumi", in *I quaderni di etnografia*, n. 1, s.l. 2004.

S. Lodde, A. Sassu, "Tradizione e innovazione nel settore viticolo in Sardegna", in *Economia Marche*, vol. XXIV, n. 3, Bologna 2004.

S. Massari, *Arti e tradizioni. Il museo nazionale dell'Eur*, Roma 2004.

A.L. Moica, *Scèrasa e pibìonisi. La tessitura a Villamassargia*, Cagliari 2004.

G. Rau, *Piante tintorie della Sardegna*, Villanova Monteleone 2004.

M. Saderi, *Manufatti tessili funerari della Sardegna. Alcune osservazioni riguardo su tapinu 'e mortu e sa fressada*, Samugheo 2004.

*Saperi locali in Sardegna. Tradizione e innovazione nell'attività economica*, a cura di A. Sassu, Cagliari 2004.

*Sportello di relazione con gli artigiani, Rapporto finale, Azione 1*, Cagliari 2004.

## 2005

G. Altea, *Eugenio Tavolara*, Nuoro 2005.

Artigiancassa, *Rapporto sul credito e sulla ricchezza finanziaria delle imprese artigiane*, Bologna 2005.

B. Caltagirone, *Identità sarde. Un'inchiesta etnografica*, Cagliari 2005.

A. Caoci, *Le tessitrici di Isili. Pratiche ed estetiche*, Cagliari 2005.

G. Murtas, *Mauro Manca*, Nuoro 2005.

## 2006

C. Zene, "Dono e Vendetta nella Sardegna centrale", in *Lares*, Roma 2006.

C. Zene, "Tessitrici di Nule: impresa economica, produzione artistica e tessuto sociale", in *L'artigianato e la valorizzazione dei saperi locali*, a cura di A. Caoci, F. Lai, Cagliari 2006.



