UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di Teorie e Ricerche dei Sistemi Culturali

DOTTORATO DI RICERCA IN
ANTROPOLOGIA, STORIA MEDIOEVALE,
FILOLOGIA E LETTERATURE DEL MEDITERRANEO OCCIDENTALE
IN RELAZIONE ALLA SARDEGNA
CICLO XX

Plasmare un'isola.
Ceramica in Sardegna dal Novecento ad oggi.

Tutors:
Prof. ssa GIULIANA ALTEA
Prof. Mario Atzori

Dottoranda:
Antonella Camarda

ANNO ACCADEMICO 2008 - 2009

INDICE

Introduzione. p. 3

Capitolo I. Questioni di metodo p. 13

Capitolo II. Storia p. 41

Sezione I. Storia degli Studi p. 48

Sezione II. La ceramica in Sardegna dal Novecento ad oggi p. 70

Capitolo III. La vita sociale delle ceramiche p. 131

Sezione I. A casa p. 143

Sezione II. Ceramica ed architettura p. 157

Capitolo IV. Iconografie p. 176

Sezione I. Antropomorfismi. La raffigurazione dell'uomo e della donna nella piccola plastica ceramica p. 181

Sezione II. Lo zoo barbaricino. La rappresentazione degli animali in ceramica p. 197

Sezione III. La "costante nuragica". Forme, simbologie ed ideologie nell'uso dell'arte nuragica in ceramica p. 216

Conclusioni. p. 228

Bibliografia p. 235

INTRODUZIONE

Il settore della ceramica sarda è tanto visibile e sovra esposto, quanto nella realtà misconosciuto e spesso frainteso. Ripercorrerne criticamente la storia lungo l'intero arco del Novecento attraverso un'ottica prismatica capace di tenere conto di diverse impostazioni metodologiche, per chiarirne tutte le implicazione con la cultura e la società sarda è l'obiettivo del presente lavoro.

I due campi di studio maggiormente chiamati in causa dall'oggetto della ricerca sono l'antropologia e la storia dell'arte. Un approccio interdisciplinare è stato dunque una esigenza imprescindibile, non motivato da mode critiche ma realmente richiesto dalla materia trattata.

Antropologia, storia dell'arte, critica d'arte (e pratica artistica) indagano con metodi differenti oggetti continuamente in connessione, e sono campi di sapere che hanno conosciuto nel Novecento un processo di continuo avvicinamento ed arricchimento reciproco, tanto che per molti studiosi esse sono ormai vicine ad un punto di fusione.

Se già nel 1978 Maurizio Calvesi[1] immaginava un futuro in cui l'arte avrebbe sconfinato nell'antropologia culturale, per George E. Marcus e Fred R. Myers "nella vita culturale contemporanea, l'arte ha occupato uno spazio a lungo associato con l'antropologia, diventando uno dei luoghi principali per tracciare, rappresentare e mettere in atto gli effetti della differenza nella vita contemporanea. Da questa prospettiva, le due arene nelle quali la cultura viene esaminata sono come mai prima d'ora in una relazione reciproca più complessa e coincidente"[2].

---

[1]M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

[2] G. E. Marcus e F. R. Myers (a cura di) , *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995 p.1

Nel capitolo primo, *Questioni di Metodo*, si accenna, mediante alcuni esempi significativi, ai legami storici e culturali intercorsi tra le due discipline dalla metà dell'Ottocento alla contemporaneità: una vicenda in cui la demarcazione di confini e l'innalzamento di barriere disciplinari si alternano ad avvicinamenti e momenti di contatto che si rivelano come elementi cruciali della storia culturale del Novecento.

Si affrontano in oltre problemi metodologici, rilevando le analogie e le distanze tra il lavoro dell'antropologo e quello dello storico dell'arte. Due discipline codificatesi a livello accademico nello stesso periodo storico, caratterizzate nelle loro fasi pionieristiche dalla netta separazione degli oggetti di studio, grossolanamente incasellabili nelle coppie oppositive colto/popolare, civilizzato/primitivo. Queste categorie, già al tempo del loro maggiore successo inadeguate ed ambigue, sono via via, con lo sviluppo della cultura di massa e con i cambiamenti sociali, politici ed economici a livello globale, divenute obsolete e più fonte di confusione che di chiarificazione tassonomica. Un'altra opposizione che ha costituito uno dei cardini del pensiero estetico occidentale, quella tra arte pura ed applicata, è intervenuta a complicare le aree di competenza e i paradigmi epistemologici.

E' evidente come nel caso della ceramica, ed in particolare della produzione sarda del Novecento, queste problematiche abbiano un cogente bisogno di essere esplicitate.

Attraverso una panoramica dei teorici e dei testi più significativi, si giunge ad individuare nella cultura materiale un *trait d'union* tra arte ed antropologia, utile anche a superare l'empasse provocata dai cambiamenti della cultura e della società avvenuti nel Novecento ed

ancora in atto. A partire da questo macro-insieme, si specifica ulteriormente l'oggetto, marcando le differenze tra artigianato, arte popolare, arte pura ed arte applicata, così come si sono delineate nell'arte e nella critica modernista da un lato e nella riflessione antropologica dall'altro. In relazione a ciò, si introducono problematiche relative al genere, alla produzione simbolica dell'autentico e all'identità, intesa come costruzione culturale che si realizza anche mediante pratiche di produzione e consumo di cultura materiale, intesa sia come portatrice di significati che come centro di scambi economici e sociali.

Chiarite in questo modo le premesse metodologiche e forniti gli strumenti per decodificare le scelte critiche, nei capitoli successivi si affronta il *case study* della ceramica del Novecento in Sardegna secondo uno schema tripartito volto ad organizzare con chiarezza un materiale vasto ed eterogeneo.

Assumendo innanzitutto una prospettiva diacronica, si esamina lo stato dell'arte relativo alla ceramica in Sardegna, discutendo criticamente le fonti, per passare poi ad una ricostruzione delle vicende storico-culturali. Nel fare questo si abbandona il metodo biografico su cui si fondano la maggior parte degli studi precedenti, in favore di una narrazione che privilegia i legami di causa ed effetto tra la situazione regionale e quelle nazionale ed internazionale da una parte, tra dislivelli interni di cultura dall'altra. Questi legami sono esplicitati ed attivati dagli oggetti stessi, che determinano operazioni di produzione, fruizione, raccolta, musealizzazione e consumo sia sul piano funzionale che su quello simbolico, secondo ciò che l'antropologa Debora Poole ha

definito "economia visuale"[3]. In questo modo sono individuati gli episodi cardine per lo sviluppo della ceramica in Sardegna, a partire dalle premesse ottocentesche, rapidamente ricordate, per approdare all'analisi della collezione conservata al *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari (MNATP)* di Roma, costituita in larga parte dagli esemplari esposti alla Mostra Etnografica del 1911, altra tappa fondamentale per la ceramica sarda del '900. si è analizzata, durante un periodo di ricerca svolto presso il museo stesso, l'intera collezione, ed in relazione a questo evento si è esplorato il rapporto sviluppatosi tra l'antropologo Lamberto Loria, promotore dell'iniziativa del 1911, e Gavino Clemente, mobiliere sassarese, collezionista e figura chiave della cultura sarda dell'epoca, in particolare nel campo delle arti applicate. Dall'analisi dell'epistolario inedito tra i due sono emerse notazioni relative al ruolo storico della Sardegna nell'etnografia italiana e al rapporto tra arti decorative industriali ed artigianali da un lato e arte popolare dall'altro. Si sono analizzati in seguito i tentativi e le fortune degli artisti ed artigiani sardi impegnati nel rinnovamento, perfezionamento e commercializzazione della ceramica sarda: nell'opera di Francesco Ciusa e di Melkiorre e Federico Melis si è messo in luce in particolare il rapporto fra tradizione ed innovazione sia nelle scelte stilistiche che in quelle commerciali, con attenzione alla fruizione secondo una prospettiva teorica che si può ricondurre ai *reception studies*.

[3] D. Poole, *Vision Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World.* Princeton, Princeton University Press, 1997.

Attraverso l'analisi dell'attività di Melkiorre Melis si è evidenziata la presenza in Sardegna, durante il Ventennio fascista, di una logica colonialista in tutto simile a quella diffusa nel resto d'Italia. Si è messa in luce l'esistenza di "alterità progressive" e di un doppio statuto della Sardegna vista dal resto d'Italia: da un lato baluardo e ultimo avamposto di civiltà, dall'altro porta d'Africa e terra di esotismi e barbarie. Nel rapporto tra città e campagna possono essere individuati i due poli di questa concezione, anche in relazione al dibattito tra "Strapaese" e "Stracittà".

Si passa poi alla figura di Salvatore Fancello e alla sua importanza nel rinnovamento prebellico della ceramica sarda. Attraverso la sua formazione viene letto il rapporto tra Sardegna e Europa e nell'uso dei suoi progetti si riflette sul rapporto tra dislivelli culturali.

Dopo la cesura determinata dalla II Guerra Mondiale (crisi economica, scarsità delle materie prime, ma anche cambiamenti sociali importanti) si analizza l'opera di Eugenio Tavolara e Ubaldo Badas per il rinnovamento dell'artigianato.

Il ruolo dell'I.S.O.L.A (*Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano*) è discusso criticamente nella funzione di mediazione dei rapporti tra dislivelli culturali e di riorganizzazione della produzione, commercio ed uso dell'artigianato sardo.

Sono analizzati l'emergere delle personalità più significative della ceramica sarda e i loro legami con il contesto culturale, per lo più partendo dall'oggetto per ricostruirne la rete di relazioni.

Si discute l'emergere di forme e temi privilegiati sulla base degli interessi prevalenti in campo regionale, nazionale ed internazionale.

Particolare attenzione è dedicata alla figura di Gio Ponti che, nelle pagine della rivista *Domus*, propone la ceramica come tecnica artistica ideale per i tempi, dedicando ampio spazio anche alla produzione sarda.

Si procede poi nel delineare la storia culturale della ceramica sarda sino ai nostri giorni, secondo tre punti di vista principali: il rapporto con le correnti artistiche, quello con il turismo inteso come fenomeno di massa e quello con i diversi tipi di fruizione.

Il titolo del capitolo successivo, "La Vita Sociale delle ceramiche" parafrasa quello del volume a cura di Arjun Appadurai, *The Social Life of Things* che, edito nel 1988, ha contribuito in maniera determinante a riposizionare la cultura materiale al centro degli interessi antropologici, esplorando i meccanismi sociali e politici che determinano e regolano lo scambio degli oggetti, in una prospettiva multidisciplinare ed una metodologia complessa.

Privilegiando la prospettiva sincronica su quella diacronica, si affronta il problema degli usi pratici e simbolici che la ceramica ha rivestito e riveste in Sardegna. La casa è il primo *locus* in cui la ceramica assume funzioni e significati diversi. In particolare si pone l'accento sulla ceramica popolare utilizzata per lo stoccaggio e la cottura dei cibi, su quella decorativa utilizzata a supporto dell'architettura, sui piccoli oggetti con funzione di soprammobile utilizzati come mezzo di rivendicazione identitaria e/o distinzione sociale, sulla ceramica religiosa, su quella destinata in prevalenza ad una utenza turistica e dunque classificabile problematicamente nella categoria dei *souvenirs*, infine su quella utilizzata come medium nella pratica artistica.

Inoltre il processo di produzione – scambio – consumo viene seguito in tutte le sue fasi con attenzione alla materialità, alla tecnica e alle interazioni intercorrenti tra i diversi attori sociali. I circuiti e le modalità di scambio sono analizzate in modo da far emergere la densità delle implicazioni dei processi stessi, un *network* in cui l'oggetto non sembra poter essere relegato ad un ruolo passivo, ma determina in virtù delle sue caratteristiche intrinseche percorsi privilegiati d'utilizzo. In questo senso è utilizzata la teoria proposta da Alfred Gell sulla *agency* degli oggetti non come opposta ma come complementare a quella sulla centralità dello scambio avanzata da Appadurai.

L'ultimo capitolo *Iconografie* si dedica all'individuazione ed all'approfondimento dei soggetti più diffusi e significativi riprodotti in ceramica, rintracciando l'origine storica delle iconografie e, da una prospettiva iconologica, il loro significato. Si articola in tre sezioni: la prima dedicata alla rappresentazione della figura umana (*Antropomorfismi*), la seconda a quella del mondo animale (*Lo zoo barbaricino*), la terza ai soggetti ispirati alla cultura materiale di epoca preistorica (*La costante nuragica*).

La prima sezione evidenzia come nella raffigurazione del maschile e del femminile emerga l'utilizzo di categorie e stereotipi, decodificati anche grazie all'apporto teorico dei *gender studies*.

Tra gli animali che maggiormente sono stati raffigurati in ceramica vi sono la gallina e il cinghiale, considerati in opposizione dialettica, in quanto portatori di significati legati, sebbene in modo articolato e spesso ambiguo, alle coppie binarie femminile/maschile, domestico/selvatico, bene/male. Se ne rintraccia l'origine dell'iconografia e se ne discute la

diffusione e le varianti, portando come esempi oggetti significativi ed utilizzando fonti materiali, letterarie e orali.

Affrontando il tema della ceramica di ispirazione nuragica e più genericamente preistorica, si ricostruisce il clima di entusiasmo determinato nel dopoguerra dalla importanti campagne di scavi ed il dibattito culturale ed ideologico sulla preistoria sarda. La civiltà nuragica diventa un forte elemento identitario, recepito dai ceramisti che si rapportano alla lontana eredità culturale ed artistica in modo peculiare. Partendo dalle *Interpretations Ceramiques de l'Art Nouragiques Votif de l'Île de Sardaigne* di Melkiorre Melis per arrivare all'attuale produzione di massa per il mercato turistico, si analizzano significati, ruolo e specificità del *revival* nuragico. Questa sezione permette anche di accennare ai rapporti tra arte, archeologia e antropologia attraverso l'ottica della cultura materiale.

Nelle conclusioni, riporto la mia esperienza di *fieldwork* maturata nelle fasi preliminari dell'organizzazione della XIX Biennale dell'Artigianato Sardo, progetto regionale mirante a rinnovare l'artigianato sardo attraverso la collaborazione tra designer nazionali ed internazionali e artigiani. Dalle interviste e dall'osservazione delle dinamiche in atto tra artigiani (in particolare ceramisti), istituzioni e designer ha potuto evidenziare le problematiche maggiori a livello teorico e pratico. La categoria stessa di *craft design* ha necessariamente indotto a riflettere sul rapporto tra arte, artigianato e design, in relazione alla Sardegna ma con una apertura internazionale.

Le conclusioni chiamano naturalmente in causa i concetti di località/globalità e di cambiamento culturale, indagati attraverso il

ricorso ad un elemento della cultura materiale, la ceramica, che in Sardegna ha sostenuto o accompagnato i più importanti processi culturali del '900.

Da queste considerazioni trova giustificazione il titolo della tesi, "Plasmare un'isola" che, chiamando in causa l'atto primario, quasi mitico, della modellazione della creta, vuole evidenziare il ruolo della ceramica nei processi di autodeterminazione e trasformazione delle identità e di invenzione della tradizione.

CAPITOLO I

QUESTIONI DI METODO

Ceramics-making is a constant motif in this discourse of art as an instrument of social change. It could take either the "revolutionary" form, in Russia after 1918, of Tatlin, Malevich and Kandinsky designing ceramics as a way to transform daily life from the ground up, or the "bourgeois" French form, seen in the ceramics created during the early decades of the 20th century by Matisse and Dufy, who, working from the top down, sought to reconceive the modern home as a self contained, highly estheticized, upper-middle-class paradise.

Kenneth E. Silver

La ceramica può presentarsi come manufatto d'uso, oggetto artigianale, opera d'arte, souvenir; ed ancora cultura materiale, artigianato, arte popolare, arte applicata o decorativa, arte pura. Ognuna di queste definizioni rimanda a campi disciplinari differenti, che si incontrano e si intrecciano all'interno dell'analisi. Con il suo statuto che si potrebbe definire in questo senso ibrido, chiama in causa differenti pratiche discorsive.

Per questo la riflessione metodologica non può limitarsi ad una generica dichiarazione di interdisciplinarietà, ma richiede il chiarimento dei rapporti tra le discipline e dei principali nodi concettuali che concorrono ad una analisi approfondita dell'oggetto[4].

Antropologia e Storia dell'arte hanno sviluppato un rapporto sempre più intenso sin dalla loro istituzionalizzazione come discipline accademiche nella seconda metà dell'Ottocento sino ad oggi, in cui si assiste al progressivo allargarsi dell'area degli interessi antropologici ad ogni aspetto della cultura contemporanea, ed al corrispondente allontanarsi della storia, della critica e della pratica artistica da preoccupazioni di tipo estetico verso interessi di tipo culturale.

La storia del Novecento è fatta di continue intersezioni tra queste due branche del sapere umano. Peg Weiss[5] ha dimostrato il ruolo della

[4] Fonti scritte, visive ed orali sono state utilizzate insieme, attraverso ricerche d'archivio, e sul campo, integrando anche a livello della documentazione metodi storico artistici ed etnografici.

[5] P. Weiss*, Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

formazione etnografica accademica[6] di Wassily Kandinsky nello sviluppo delle sue concezioni artistiche. Il clima culturale di Parigi tra le due guerre e lo sviluppo del "surrealismo etnografico" inteso come una convergenza di interessi ed una reciprocità di stimoli tra Marcell Mauss e la sua scuola da un lato e i surrealisti dissidenti riuniti intorno alla rivista *"Documents"* sono stati descritti da James Clifford[7].

Nel campo della produzione accademica, sin dalle origini dell'antropologia il problema dell'arte, in riferimento alle culture altre, è stato di particolare interesse: *Arte Primitiva*[8] di Franz Boas, edito nel 1927, introduce considerazioni di carattere simbolico, formale ed estetico, rifiutando di applicare i canoni di giudizio estetico della tradizione occidentale ad opere nate in ambienti differenti (secondo la prassi evoluzionistica), e ne ricerca piuttosto il significato contestuale all'interno della cultura di origine.

---

[6] Nella tarda primavera del 1889 Wassily Kandinsky lasciava Mosca per dirigersi in treno nell'oblast di Vologda, nella parte nord-occidentale della Russia, alla ricerca dell'antica popolazione degli Zyriani. La ragione di questo viaggio, durato circa sei settimane, risiedeva nella necessità, per il giovane futuro artista, di completare i sui studi di Etnografia all'Università di Mosca, mediante un percorso di *fieldwork* volto a documentare aspetti della vita tradizionale della "vecchia Russia" già allora percepiti come in via di sparizione.

[7] J. Clifford, "Sul surrealismo etnografico", in *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 143-182 (ed. or. *The Predicament of culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1988).

[8] F. Boas, *Arte Primitiva.Forme simboli stili tecniche*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981 (ed .or. *Primitive Art*, Oslo, instituttet for sammelignende kulturforshning, 1927).

Aby Warburg[9] è uno studioso che difficilmente potrebbe essere inquadrato in un singolo settore disciplinare: i suoi interessi spazianti dalle *pathosformeln* della pittura quattrocentesca ai riti sciamanici degli indiani Pueblo, e le basi da lui poste per lo sviluppo del metodo iconologico, nel fanno una figura nodale nel rapporto tra arte ed antropologia.

La storia sociale dell'arte, contestualizzando l'opera nel tessuto collettivo di appartenenza compie un'analisi di tipo antropologico (nel senso più ampio del termine), tanto che Clifford Geertz[10] considera uno degli studi più significativi di questa corrente critica, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* di Michael Baxandall[11], come modello per un'analisi dell'arte come sistema culturale.

A partire dal secondo dopoguerra, con lo sviluppo della corrente postmoderna, dei movimenti anti colonialisti, anti razzisti e femministi,

---

[9]Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La nuova Italia, Firenze, 1966 (ed. or. 1932) e A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998 (ed. or. 1923); Sul pensiero di Warburg vedi E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Adelphi, 1983 (ed. or. 1970); C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in "Studi Medievali", serie III, VII (1966), pp. 1015-65 (ora in C. Ginzburg, *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e Storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106.

[10] Geertz, C. (1988) 'L'arte come sistema culturale', in *Antropologia Interpretativa*, Bologna, Il Mulino, pp. 119-152 (ed. or. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books Inc., 1983.

[11] Baxandall, M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press (ed. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 2000).

entra in crisi la certezza di una netta divisione tra livelli culturali, e la globalizzazione comporta un'ulteriore rimescolamento delle carte. Lo sviluppo del rapporto tra opera ed ambiente porta a considerare fattori estrinseci all'opera stessa, come il contesto in cui essa è collocata, chiamando in causa categorie antropologiche. Lo sviluppo dei *cultural studies* determina un ulteriore elemento di destabilizzazione delle barriere disciplinari.

La svolta etnografica[12] dell'arte contemporanea ha determinato un progressivo avvicinamento degli interessi di antropologi ed artisti, ed il concetto di *fieldwork* è familiare oggi tanto agli uni quanto agli altri. La sostituzione, a partire dalle neoavanguardie, del concetto di interesse a quello di qualità[13], rappresenta un altro forte elemento di convergenza. Inoltre, come nota James Clifford, "l'antropologia socioculturale è sempre stata una disciplina fluida, relativamente aperta. È stata orgogliosa di sé per la sua capacità di attingere agli altri campi di studio, di arricchirsi dei loro risultati ed assimilarli"[14].

---

[12] Cfr. A. Coles (a cura di), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, Black Dog Publishing Limited, 2001.

[13] Cfr. H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia books, 2006, p.9 (ed. or. *The Return of the real. The Avant-gard at the End of the Century*, Cambridge, M.I.T. Press, 1996.

[14] J. CLIFFORD, *Routes. Travel and translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1997 (tr. it. *Strade*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 80).

L'antropologia dell'arte è ormai una branca istituzionalizzata degli studi antropologici[15]. In passato gli oggetti appartenenti a contesti che possono essere definiti, con termine di valore relazionale "culturalmente altri", sono stati inseriti in due categorie principali: l'artefatto etnografico o l'opera d'arte, ed in quanto tali inseriti nei domini dell'antropologia o della Storia dell'Arte,[16]. Questa costruzione binaria si è però dimostrata molto instabile, in particolare perché maschera una delle caratteristiche più importanti degli oggetti: il loro statuto di merci all'interno dello spazio discorsivo del capitalismo[17].

La categoria definita come "cultura materiale" che fa riferimento ad un settore di studi per sua natura interdisciplinare, consente di andare oltre questa divisione, ed è pertanto stata ritenuta in questa sede la più indicata per una prima determinazione dell'oggetto della ricerca, la ceramica sarda novecentesca. Recuperando nella materialità degli oggetti e nel sistema di scambio i criteri di analisi e considerazione dell'oggetto artigianale, all'interno di un contesto globale ma localmente connotato, lascia per il momento da parte ogni considerazione sull'estetica dei manufatti.

La cultura materiale analizza le relazioni umane, sociali, culturali ed ambientali nel modo in cui queste sono rivelate nel mondo materiale degli oggetti. Si occupa dunque della vita sociale degli oggetti in differenti

[15]Per una storia della disciplina ed i suoi più recenti sviluppi cfr. H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art. A Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

[16] Phillips R. B. & Steiner C. B. (a cura di), *Unpacking Culture, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999, p. 3.

[17] *Ibidem.*

contesti culturali. Cultura materiale è dunque "ogni artefatto prodotto dall'uomo, da un pacco di patatine a un paesaggio, nel passato o nel presente"[18] ma anche, in senso più perspicuo, una categoria critica e relazionale che ci permette di riflettere sulle relazioni tra soggetto e oggetto e, di conseguenza, di comprendere la natura della condizione umana e della socialità[19].

Dalle origini sino agli anni '70, secondo Daniel Miller[20], lo studio della cultura materiale è servito da supporto a tre grandi progetti intellettuali: l'Evoluzionismo del XIX secolo, il Marxismo rivoluzionario dell'inizio del XX secolo e la Nuova Archeologia correlata alla teoria sociale marxista nella seconda metà del Novecento.

La genesi della nozione si può far risalire alla metà circa del XIX secolo, anche se essa non sarebbe stata possibile senza l'eredità dell'Illuminismo. Come afferma Michel Foucault, l'interesse per le componenti materiali della vita sociale è una preoccupazione che nasce nel XVIII secolo, in cui si sviluppa una letteratura politica mirata ad individuare la migliore forma di stato, gli strumenti per mantenere l'ordine sociale e così via[21].

---

[18] C. Tilley, *Ethnography and Material Culture*, in P. Atkinson et al. (a cura di), *Handbook of ethnography*, Sage Publications, London, 2001, pp. 258-272.

[19] Cfr. C. Tilley, *cit.*, pag. 258.

[20] D. Miller, "Things ain't what they used to be", *Royal Anthropological Institute News*, n.59, pp. 5-7, 1983.

[21] M. Foucault, "Space, Knowledge and Power." In P. Rabinow (a cura di), *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, pp. 239-56 (intervista di P. Rabinow originariamente pubblicata in *Skyline, the architecture and design review,* Marzo 1982, pp. 16-20).

Gli studi di cultura materiale possono basarsi su differenti presupposti metodologici, i più importanti dei quali sono il materialismo, lo strutturalismo (e la semiotica), ed infine la fenomenologia. Queste tre grandi correnti di pensiero, prospettive teoretiche di base senza le quali la nozione stessa di materialità ed un campo di studi denominato 'cultura materiale' non potrebbero nemmeno esistere[22], si sono arricchite di nuove elementi esegetici, grazie all'analisi dei processi di oggettivazione, lo sviluppo degli studi di genere e post-coloniali, l'affermarsi della corrente di 'vita sociale delle cose'.

Lo strutturalismo ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento degli studi di cultura materiale, applicando la teoria linguistica saussuriana agli aspetti non-verbali di una cultura, secondo l'assunto fondamentale che gli oggetti comunicano significati proprio come un linguaggio all'interno di un sistema di segni da decodificare.

La teoria della polisemia e della ricezione portata avanti dai post-strutturalisti ha messo però in luce l'insufficienza del modello semiotico e considerato limitante la dicotomizzazione tra manufatto come prodotto e manufatto come linguaggio: questi studi mettono in luce il carattere polisemico e spesso contraddittorio degli oggetti, che di conseguenza possono essere "letti", interpretati e compresi in differenti modi[23]. Un'analisi di questo tipo prenderà in considerazione: a. la tradizione dalla quale l'oggetto prende spunto; b. l'artista-produttore che vi aggiunge elementi personali; c. gli utenti che interagiscono con l'oggetto; d. i

[22] Tilley, C. et al., a cura di (2006) *Handbook of Material Culture*, London, Sage, p. 7.

[23] Per un'analisi delle nuove prospettive teoriche cfr. anche V. Buchli (a cura di), *The Material Culture Reader*, Oxford-New York, Berg Books, 2002.

referenti culturali che forniscono le diverse interpretazioni relative all'oggetto stesso che risulta dunque denso di significato, con una struttura stratificata per comprendere la quale un singolo puto di vista appare insufficiente.

All'interno della corrente post-strutturalista possono rientrare anche gli autori che hanno portato avanti lo studio dei processi di oggettivazione[24]. L'assunto base è che attraverso la costruzione degli oggetti le persone costruiscono loro stesse. Si tratta di un processo dialettico che supera la distinzione limitante tra soggetto e oggetto. Nel funzionalismo e nello strutturalismo si assumeva che l'oggetto semplicemente riflettesse o simbolizzasse vari tipi di relazioni e pratiche sociali ad esso preesistenti. Invece per questi autori le forme materiali giocano un ruolo fondamentale nella creazione e nella stabilizzazione di forme di socialità. Così i significati che le persone danno agli oggetti attraverso la produzione, lo scambio e il consumo sono parte dello stesso processo attraverso il quale esse danno un senso alle loro vite. La nostra identità culturale è al tempo stesso incarnata nella nostra persona e oggettivata nelle nostre cose.

Secondo Pierre Bourdieu[25] l'individuo si relaziona alla società attraverso un *habitus*, un insieme di pratiche acquisite sin dall'infanzia

---

[24] Cfr. C. Tilley, "Objectification", in C.Tilley (a cura di), *cit.*, pp. 60-73; D. Miller, *Material culture and mass consumption*, Oxford, Blackwell Publishing, 1987, D. Miller, *Capitalism. An ethnographic Approach*, Oxford – New York, Berg Books, 1997; M. Strathern, *The Gender of the Gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press, 1988.

[25] P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (ed or. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1974).

tanto con l'esperienza quanto mediante l'educazione. In questi processi la cultura materiale svolge un'importante funzione, in particolare permettendo la distinzione culturale destinata a confermare e rafforzare lo status dell'individuo all'interno della società stessa[26].

Per il sociologo francese questi processi sono in gran parte predeterminati dalla società, ed in essi l'individuo ha una relativa possibilità di scelta. Se la pressione sociale e il conformismo sono fattori da tenere in grande considerazione, non vi è però dubbio che, come nota Arjun Appadurai,

> Quanto più il passato dei gruppi viene inglobato nei musei, nelle mostre e nelle collezioni, in manifestazioni nazionali e transnazionali, la cultura diventa sempre meno quello che Pierre Bourdieu chiamerebbe un habitus (cioè un tacito spazio di pratiche e disposizioni riproducibili), per diventare più un'arena di scelte, giustificazioni e rappresentazioni consapevoli, queste ultime spesso rivolte ad un pubblico multiforme e spazialmente dislocato"[27].

Da queste prospettive teoriche si è voluto partire per analizzare la ceramica dal punto di vista del suo ruolo sociale. La ceramica è, nella sua materialità, un oggetto che, una volta fabbricato, entra in un circuito di scambio che ne definisce ed articola il ruolo sociale.

---

[26] P. Bourdieu, *La Distinzione*, Bologna, Il Mulino, 1983 (ed. or. *La Distinction: Critique sociale du jugement de goût*. Paris, Les éditions de Minuit, 1979).

[27] A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001, p. 66 (ed. or. *Modernity at large: Cultural Dimention of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minneapolis Press, 1996).

Per affrontare questo aspetto è ancora fondamentale partire dal *Saggio sul dono*[28] di Marcel Mauss. Lo studioso concentra la sua attenzione sulle 'società del dono', in cui l'oggetto ha una funzione determinante, e il dono si configura come fatto sociale totale, contrapponendole alle società occidentali industriali, dove la divisione tra oggetti e persone è più netta e definita, e il dono è espressione di una sensibilità individuale.
Nelle 'società del dono' le tre regole fondamentali sono quelle del dare, del ricevere e del ricambiare, che realizzano il principio di reciprocità. Il dono ha un carattere di obbligatorietà, poiché contiene lo 'spirito', l'*hau*[29] del donatore, ovvero rappresenta la relazione tra chi da e chi riceve. Spezzare la catena della reciprocità significa dunque negare o ridefinire questa relazione. È chiaro quanto l'oggetto in sé, quasi animato poiché pervaso dello spirito del donatore, abbia una importanza che va oltre il valore d'uso e quello economico.

Mauss pone i due tipi di società in differenti stadi di sviluppo sociale, evidenziando come le società del dono tendano ad evolversi in società moderne, attraverso alcuni cambiamenti generali: il venir meno di scambi organizzati su larga scala, la progressiva separazione tra gli oggetti e le persone, nuove motivazioni individuali per lo scambio e il dono.
Pur seguendo un paradigma di tipo evoluzionistico, Mauss individua affinità tra società del dono e società occidentali, ed in particolare mette in luce come anche in queste sia presente il principio della reciprocità,

[28]Mauss, M. (1923) 'Essai sur le don', nuova ed. 1950 in *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, pp. 143 – 279 ; ed. it. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002.

[29] Parola di origine *Maori* utilizzata da Mauss.

criticando dunque la visione dell'economia classica (per esempio di Adam Smith) dello scambio come contratto individuale teso a soddisfare egoisticamente gli interessi personali dei contraenti.

Quest'enfasi sul ruolo dello scambio è alla base della riflessione di Arjun Appadurai[30], che si avvale anche di spunti tratti da marxismo, strutturalismo e semiotica per una nuova prospettiva sulla circolazione delle merci nella vita sociale. Gli scambi economici si basano sul valore che viene attribuito agli oggetti secondo criteri stabiliti dalla comunità di riferimento. Come già notava l'economista Georg Simmel nel 1900[31], il valore non è mai una proprietà insita nell'oggetto, ma un giudizio attribuito da un soggetto. Per l'autore le cose dunque non hanno alcun significato, se non quello attribuito loro dalle transazioni, attribuzioni e motivazioni umane: significati culturalmente, storicamente e socialmente determinati, dunque estremamente variabili. Ciononostante, il mondo delle cose non è inerte e muto: se da un punto di vista teoretico sono gli uomini che danno significato alle cose, da un punto di vista metodologico è attraverso le cose, la loro circolazione e il loro uso che possiamo comprendere il loro contesto umano[32]. Il processo di attribuzione del valore non segue semplicisticamente la legge della domanda e dell'offerta, ma strategie, politicamente, culturalmente e socialmente connotate[33].

---

[30]A. Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University press, Cambridge, 1986.

[31]G. Simmel, *La filosofia del Denaro*, 1900, UTET, Torino, 1984.

[32]A. Appadurai, *cit.*, p.5

[33] Ibidem, p. 57.

Igor Kopytoff, nello stesso volume[34], evidenzia come un oggetto sia caricato di precisi valori sociali e culturali, e il suo status dipenda da una economia morale più che materiale. Da una prospettiva culturale, infatti, la produzione di merci è anche un processo culturale e cognitivo[35]. Seguire l'oggetto nella sua "biografia culturale" permette di delineare questo processo: qual è lo status di un oggetto, e come cambia in relazione alla società e al periodo in cui si trova? Da dove vengono gli oggetti e chi li costruisce? Qual è la funzione di un oggetto, e la "carriera" che i membri di una società si aspettano che esso porti a termine? In che modo l'uso è influenzato dall'età, dal materiale, dalla forma di un oggetto? Tutte queste domande possono mettere in luce giudizi di tipo estetico, storico o politico, chiarire i meccanismi della creazione del valore, illuminare le dinamiche per mezzo delle quali elementi estranei di una cultura vengono in essa inglobati, ridefiniti e messi in uso.

Pur se ovviamente inanimato, l'oggetto ed in particolare l'oggetto d'arte non può, secondo Alfred Gell[36] essere considerato passivo, ma è un indice, inteso come entità materiale al quale gli individui si possono relazionare, che determina reazioni, risposte ed interpretazioni in virtù delle sue caratteristiche.

---

[34] I. Kopytoff "The cultural biography of things: commoditization as process", in A. Appadurai, *cit.* , pp. 64-91.

[35]I. Kopytoff, p.64

[36] A. Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University press, 1998.

In questo stesso senso può essere intesa la domanda provocatoria di W.J. T. Mitchell "che cosa vogliono le immagini?"[37]. L'autore esplora il significato della cultura visuale nella società contemporanea, riconoscendo il ruolo fondamentale delle immagini (una svolta visuale che ha fatto seguito e sostituito la svolta linguistica) e il loro potere che le rendono non oggetti inerti che veicolano significati, ma entità dotate di vita propria, nel senso che sfuggono in parte al controllo di chi le ha create.

Con il contributo teorico di Mitchell, provocatorio ma stimolante, l'attenzione si sposta dalla cultura materiale alla cultura visuale, che nel presente lavoro costituisce il primo sotto-insieme attraverso il quale specificare ulteriormente l'oggetto di studio. Non al di là ma all'interno della propria materialità e proprio in virtù di essa la ceramica ha una forte componente visuale: forme e iconografie contribuiscono a definirne ruolo e significato.

Parlare di forma ed iconografia chiama naturalmente in causa categorie storico-artistiche ed estetiche, sino ad ora lasciate ai margini dell'analisi, e pone nuovi problemi di definizione dell'oggetto.

Il carattere artigianale della ceramica sarda, intesa come *Handwerk* in opposizione alla *Industrieproduktion*[38] (fabbricazione meccanica di tipo industriale), costituisce un elemento costitutivo delle auto-

[37] W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*
Chicago, University of Chicago Press, 2006

[38] Cfr. S. Muthesius, "Handwerk/Kunsthandwerk", *Journal of Design History*, Vol. 11, n.1, Craft, Modernism and Modernity, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 85-95.

rappresentazioni dei soggetti sociali impegnati nella produzione, nella commercializzazione e del consumo della ceramica stessa[39].

Al di là di questa constatazione, è necessario osservare come essa si ponga in modo problematico all'interno, o ai margini, della categoria dell'arte popolare.

Con "arte popolare" termine in uso nella cultura europea dalla metà del secolo scorso, si intendeva genericamente ogni forma di espressione artistica presente in una data cultura popolare, ma in breve "il significato più diffuso appare invece strettamente legato alla problematica dell'artigianato, della cultura materiale e delle raccolte museografiche"[40].

L'interesse per questi aspetti si manifesta precocemente in paesi senza una tradizione figurativa colta riconosciuta a livello internazionale (i paesi scandinavi e quelli dell'Europa dell'est), ma interessati a valorizzare le proprie "radici" e peculiarità. Il proletariato urbano è stato solitamente tralasciato perché considerato sradicato, corrotto, mentre l'attenzione si concentra sulla realtà contadina, il 'popolo nobile custode delle tradizioni', secondo una linea di demarcazione proposta già da Herder[41], che mostra il desiderio borghese di "fuggire" dalla modernità[42].

---

[39] Anche in presenza di realtà piccolo-industriali, come Cerasarda, è rivendicata l'artigianalità della lavorazione o almeno di alcune fasi di essa. Cfr. Capitolo II, Sez. II e Capitolo III, Sez. II.

40 E. Silvestrini, *Arte popolare*, in M. Natale (a cura di), *Arte. Guide bibliografiche*, Torino, Garzanti, 1988, p. 412.

[41] Cfr. R. Bendix, *In Search of Authenticity. The formation of folklore studies*, Madison, The University of Wiskonsin Press, 1997.

Il tema della 'creatività folklorica' è aviluppato all'interno del Circolo di Praga[43]: in un saggio del 1929, *Il folklore come forma di creazione autonoma*[44], Roman Jacobson e Petr Grigorevic Bogatyrëv, considerano l'arte folklorica una forma espressiva autonoma rispetto ai modelli dominanti dell'arte colta e, riprendendo la distinzione tra *langue* e *parole* formulata da Ferdinand de Saussure, considerano il complesso di norme, tradizioni e tecniche come *langue*, fatto extrapersonale e potenziale, mentre il singolo oggetto artistico si caratterizza come *parole*, vivificato dagli apporti individuali. Nella riflessione estetica di Jan Mukařovsky[45] (1891 – 1975) l'arte folklorica è rurale (come suggerito da Bogatyrëv e Jacobson), e presenta una indistinzione delle funzioni (d'uso, devozionale etc.); la presenza normativa della *langue* consente variazioni della norma ma non violazioni. Artigianato artistico e 'arte periferica urbana' sono tipologie classificate come popolari ma non folk loriche.

Dagli anni Trenta agli anni Sessanta una simile posizione teorica è dominante in Italia: quella di Paolo Toschi, primo direttore del Museo

---

[42] La campagna come luogo di fuga dalla città, abitata da gente semplice ma nobile d'animo è un *topos* già presente nella letteratura greca e latina.

[43] Nel Circolo di Praga si incontrarono, tra il 1926 e il 1939, studiosi di grande statura scientifica, provenienti da esperienze culturali assai diverse, tra cui i cechi V. Mathesius, B. Havránek, J. Mukarovský, B. Trnka, J. Vachek, M. Weingart, cui si associarono anche studiosi di altri Paesi e in primo luogo esuli russi come S. Karcevskij, N. S. Trubeckoj e R. Jakobson.

[44] Bogatyrëv, P. & Jacobson, R. (1925) *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in Carpitella D., a cura di (1972) *Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Roma, Bulzoni.

[45] Mukařovsky, J. (1973), *Il significato dell'Estetica,* Torino, Einaudi.

Nazionale di Arti e Tradizioni popolari. Toschi[46] tenta, coniugando diverse impostazioni teoriche, di definire il concetto di "arte popolare" e di individuarne le caratteristiche principali. L'arte popolare deve soddisfare i bisogni spirituali e pratici del popolo, dotato di un "tono psicologico" semplice e lirico che predilige, dal punto di vista stilistico-espressivo, elementi come la semplicità, l'esagerazione dei tratti, il vivace colorismo, etc.

Anche Antonino Buttitta la considera l'arte popolare dotata di caratteristiche intrinseche: collettività, funzionalità, dipendenza dall'arte egemone, elementarità. In *Cultura figurativa popolare in Sicilia*[47], Buttitta distingue diversi livelli di analisi: un livello storico-diacronico, volto ad analizzare i linguaggi figurativi del passato, uno sincronico-antropologico che chiarisca le connessioni del fatto artistico con gli altri aspetti della cultura e della società, ed uno estetico o storico-artistico .

Con l'opera di Alberto Mario Cirese, che accoglie il concetto gramsciano di folklore come prodotto delle culture subalterne in opposizione alle concezioni delle culture egemoniche, si compie un importante avanzamento teorico. L'arte popolare, si spiega in *Oggetti, segni, musei*[48], si definisce per differenza, esaminando i rapporti sociali e i contesti culturali che l'hanno generata.

Nel 1982 Pietro Clemente, in *Sondaggi sull'arte popolare*, auspica una possibile unione dei due modelli teorici (quello di Cirese e quello di

[46] Cfr. P. Toschi, *Arte popolare Italiana*, Milano, Besteti e Tuminelli, 1960

[47] A. Buttitta, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1961

[48] A. M. Cirese, *Oggetti, Segni, Musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977.

Buttitta), secondo una direzione già percorsa da Nelson H. H. Graburn[49], autore del primo significativo studio sulle arti etniche e turistiche. Egli ha proposto una classificazione delle arti tradizionali, prodotte in società stratificate, che tiene conto delle trasformazioni da esse subite nel contatto con la modernità. Una simile impostazione può essere agevolmente applicata allo studio della ceramica sarda, che fa riferimento a più di un sistema simbolico ed estetico, ed è spesso prodotta da un determinato gruppo sociale per essere consumata da un altro.

L'autore definisce dapprima due grandi categorie, quella delle arti apprezzate, usate e fatte per le persone interne al gruppo (che hanno un'importante funzione nel mantenimento dell'identità etnica e della struttura sociale, e nella trasmissione dei valori); e quelle fatte per il mondo esterno, per motivazioni economiche ma anche con il compito di presentare al mondo esterno una immagine "etnica" che deve essere mantenuta e proiettata come parte dell'importante sistema di definizione dei confini[50].

Al primo gruppo appartengono le arti tradizionali o funzionali. La persistenza di queste forme può essere accompagnata da cambiamenti nella tecnica e nella forma, nonché dall'incorporazione di simboli e immagini esterni al gruppo. Sebbene questi cambiamenti non modifichino sostanzialmente la trasmissione dei significati simbolici,

[49] N. H. H. Graburn, (a cura di), *Ethnic and Tourist Arts – Cultural Expressions from the Fourth World,* University of California Press, Berkeley, 1976.

[50] Su questo cfr. anche F. Barth (a cura di), *Ethnic Groups and Boundaries*, London, gorge Allen & Unwin, 1969.

queste arti possono essere definite come "arti funzionali o influenzate dal contatto".

Nel secondo trovano posto 1. le arti commerciali o pseudo-tradizionali che sebbene prodotte per scopo esclusivamente commerciale (ed esterno alla comunità), sono conformi agli standard estetici e formali della tradizione. 2. i souvenir, prodotti esclusivamente per profitto, in cui il ruolo creativo dell'artista è marginale e che possono avere una relazione assai debole con le tipologie tradizionali. Il contenuto simbolico è in generale ridotto, e si conforma interamente agli stereotipi accettati dal consumatore su una determinata popolazione. 3. il contatto culturale tra culture egemoniche e subalterne, o tra culture differenti, porta spesso alla nascita di nuove forme d'arte, definite "reintegrate" che combinano idee, materiali o tecniche della società industriale con l'arte tradizionale, creando forme che si adattano a bisogni della comunità o diventano parte dell'arte commerciale. 4. Le arti assimilate si sviluppano quando artisti appartenenti alla comunità assimilano le arti dei gruppi dominanti, entrando in competizione nell'establishment artistico. 5. l'arte popolareggiante è invece prodotta da una elite artistica che usa i mezzi delle arti europee per esprimere sentimenti popolari[51].

Queste divisioni non sono definitive, un oggetto può, infatti, appartenere a più categorie, vi sono molti distinguo e linee di confine fluide.

Un'arte popolare che si definisce in base al suo carattere relazionale, ovvero al ruolo ed allo status a lei assegnato all'interno di un

[51] L'espressione inglese "popular art" corrisponde a ciò che negli studi demologici italiani è definito come "arte popolareggiante".

dato contesto culturale è maggiormente in sintonia con i meccanismi di attribuzione del valore nell'arte contemporanea, dopo la "fine dell'arte – un modo piuttosto drammatico di dichiarare che le grandi narrative dominanti che definivano l'arte tradizionale prima e quella modernista poi, non solo sono finite, ma che l'arte contemporanea non si permette più di essere rappresentata da quelle narrative dominanti"[52]. Thierry de Duve[53] ha messo in luce come, a partire da Duchamp, per la definizione di un'opera d'arte al giudizio estetico di matrice kantiana "questo è bello" se ne sia sostituito uno, all'apparenza tautologico ma in realtà aperto alla considerazione del contesto, riassumibile nella formula "questo è arte". La "teoria istituzionale" avanzata da Richard Wollheim[54] che individua nella critica, nei musei e nel sistema stesso dell'arte gli artefici della legittimazione di un'opera d'arte in quanto tale, è in fondo una applicazione ad un contesto specifico del criterio relazionale in uso anche presso gli antropologi.

Il riferimento all'arte colta non è casuale, dato che nella ceramica sarda del Novecento si assiste ad un massiccio intervento degli artisti, interessati al medium sia per ragioni economiche che per le sue possibilità creative, in un continuo processo di ascesa e discesa dei tratti

---

[52]A. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. XIII: *"…the end of art - a somewhat dramatic way of declaring that the great master narratives which first defined traditional art, and then the modernist art, have not only came to an end, but that contemporary art no longer allows itself to be represented by master narratives at all"*.

[53] T. De Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, The Mit Press, 1996.

[54] R. Wollheim, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

culturali. Contrariamente a molte esperienze nel campo della ceramica di artisti delle avanguardie, che si potrebbero definire di tipo orizzontale, per quel che riguarda la classe sociale entro cui avveniva l'ideazione, la produzione ed il consumo del manufatto ceramico, in Sardegna si verifica un continuo contatto tra arte ed artigianato. Ciò rimanda all'ultima opposizione dialettica su cui è necessario riflettere nell'analisi della ceramica sarda, quella tra arte pura e arti applicata: una opposizione con una lunga storia critica all'interno del Modernismo, che porta con se considerazioni relative alla classe ed al genere.

L'ambiguità del giudizio modernista relativamente all'artigianato ed alle arti applicate è tale che, ad esempio, nello stesso anno 1919, due grandi protagonisti di questo momento culturale, Walter Gropius e Adolf Loos, potevano affermare, il primo: *"Architetti, pittori, scultori, noi tutti dobbiamo tornare all'artigianato! […] Non c'è differenza tra l'artista e l'artigiano. L'artista è un artigiano in uno stato di esaltazione."* [55]; il secondo: *"Dio creò l'artista, l'artista crea l'epoca, l'epoca crea l'artigiano, l'artigiano crea il bottone"*[56].

Queste due sentenze dal carattere lapidario, nella loro opposizione concettuale ed ideologica esemplificano in modo emblematico i due estremi della questione. Da un lato, a partire dal movimento delle *Arts and Crafts*, vi è un tentativo di riavvicinare arte pura e applicata, con intenti di rinnovamento insieme artistico e sociale, dall'altro, in una visione idealistica dell'arte, tra le due attività si pone una cesura netta che si concretizza in opposizioni dialettiche (costruzione *versus* decorazione,

[55] W. Gropius, Manifesto del Bauhaus 1919, in W. Nerdinger (a cura di), *Walter Gropius, L' opera completa*, Milano, Electa, 2005 (ed. or. Berlin , Gebr. Mann 1988).

[56] A. Loos, "Risposte alle domande del pubblico" (1919), p. 314.

spazi pubblici *versus* spazi domestici, razionalità *versus* sentimento etc.), che rimandano in ultima analisi all'opposizione primaria tra maschile e femminile[57].

La ceramica è, tra le tecniche artistiche, quella che maggiormente viene a trovarsi in uno stato di liminarità: condivide con l'arte pura il ricorso alla modellazione plastica, che l'apparenta alla scultura e le conferisce un carattere demiurgico associato nella cultura occidentale alla divinità maschile, ma l'uso prevalentemente pratico, il carattere domestico e i più diffusi circuiti di scambio la riportano nel campo dell' artigianato e della decorazione[58].

In una società post-paesana come quella sarda del Novecento, caratterizzata da "una moderna cultura di massa, una economia altamente industrializzata e un governo fortemente burocratizzato"[59], la produzione di artigianato è per la gran parte pensata e prodotta per un consumo esterno al gruppo, e mantiene pochi e flebili legami formali, stilistici e iconografici con la tradizione locale, per sconfinare nella

---

[57] cfr. T. Smith , *In Visible Touch. Modernism and Masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997; T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996; M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven and London, Yale University Press, 1997; C. Reed (a cura di) Not at home. The suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, London, Thames & Hudson, 1996; C. Painter (a cura di), *Contemporary Art and the Home*, Oxford-New York, Berg Books, 2002.

[58] Cfr. Anche Capitolo IV Sezione I

[59] C. Geertz, "Studies in Peasant Life: Community and Society", *Biennial Review of Anthropology*, Stanford, 1962, pp. 1-42, p. 5.

maggior parte dei casi nella categoria del souvenir, realizzati per venire incontro ad esigenze di un'utenza turistica in continua crescita.

Sbrigativamente inseriti nella categoria del kitsch dall'ortodossia modernista[60], i souvenir sono diventati invece oggetto di interesse da parte di studi più recenti di taglio antropologico (anche se a volte condotti da storici dell'arte), che ne hanno individuato l'importanza nelle dinamiche culturali tra cultura ospitante e cultura ospitata.

Gli oggetti prodotti in un contesto culturale per essere consumati in uno differente, come argomenta Ruth B. Phillips[61], sono al tempo stesso la causa ed il risultato di una negoziazione. Susan Peirce[62] ha messo in evidenza come, nel collezionismo di souvenir, l'individuo crei una biografia romantica selezionando e organizzando materiale personale per creare quello che può essere chiamato una autobiografia dell'oggetto, dove gli oggetti sono al servizio dell'autore"[63].

---

[60] Cfr. C. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, 1939 (risorsa consultabile on line http://www.sharecom.ca/greenberg/default.html); G. Dorfles, *Il kitsch*, Milano, Mazzotta, 1968.

[61] R. B. Phillips, *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900*, Washington, University of Washington Press, 1998.

[62] S.Pearce, *Museums, Objects and Collections: a cultural study,* Leicester University Press, 1992; S. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, Routledge, 1995.

[63] S. Pearce, On Collecting, cit., p. 32 *"In souvenir collecting, the individual creates a romantic life-history by selecting and arranging personal memorial material to create what, in the light of what has just have been said, might be called an object autobiography, where the objects are at the service of the autobiographer".*

L'acquirente tipico delle arti commerciali, chiarisce Graburn[64], è colui che vuole sentirsi vicino allo spirito del nativo, attraverso artefatti "genuini", "autentici". Non deve comprendere l'iconografia o il simbolismo dell'oggetto, ma soltanto trovarlo esteticamente accettabile e "visivamente autentico"[65]. Susan Steward, che ha analizzato in profondità le relazioni che intercorrono tra possesso degli oggetti, ricerca dell'autentico ed affermazione del sé, afferma:

> Nello sviluppo della cultura in una economia di mercato, la ricerca dell' oggetto autentico è diventata cruciale. Dato che l'esperienza è sempre più mediata e astratta, la relazione vissuta del corpo con il mondo dei fenomeni è rimpiazzata da un mito nostalgico del contatto e della presenza. L'esperienza "autentica" diventa sia elusiva che allusiva, poiché è posta oltre l'orizzonte dell'esperienza vissuta, dove si articolano l'antico, il pastorale, l'esotico e altri domini fittizi.
>
> In questo processo di distanziamento, la memoria del corpo è rimpiazzata dalla memoria dell'oggetto, una memoria che si pone fuori dall'individuo e dunque presenta sia un surplus che una mancanza di significato. L'esperienza dell'oggetto è riposta fuori dall'esperienza del corpo – è saturata di significati che non ci saranno mai rivelati interamente. Inoltre, la serialità dei modi di produzione meccanica ci

[64]Cfr. N. Graburn, *cit.*

[65] La ricerca dell'autenticità è molto spesso rivolta verso il passato. Per questo è una tendenza molto sviluppata quella del *revival*, così come è comune la presenza dei *falsi* o delle *riproduzioni in stile*. Vi è anche il fenomeno dell'*arcaismo*, che si verifica quando un oggetto viene invecchiato artificialmente per sembrare antico, ma senza riprodurre un oggetto determinato.

porta a percepire questo altrove come il contesto singolare e autentico del quale l'oggetto è solo la traccia[66].

I fattori economici (in particolare la necessità di mantenere basso il costo unitario dell'oggetto) portano a modifiche nella forma, nelle dimensioni e nei materiali dell'oggetto artistico. Anche ciò che il turista si aspetta determina l'aspetto del prodotto finito, e gli stereotipi su una cultura possono influenzare lo sviluppo stesso di un'arte[67].

Nei luoghi in cui il turismo è diventato fenomeno di massa, è emerso un nuovo senso della nazionalità, tendente ad enfatizzare un patrimonio culturale, prodotti, tradizioni e usanze caratterizzate dal punto di vista etnico e, in quanto tali, ricercati dai turisti. Con esso si è sviluppata la "sensazione di vivere in uno spazio sempre più mercificato,

---

[66] S.Steward, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Durham, Duke University Press, 1992, p. 133: *"Within the development of culture under an Exchange economy, the search for authentic object become critical. As experience is encreasingly mediated and abstracted, the lived relation of the body to the phenomenological world is replaced by a nostalgic myth of contact and presence. "Authentic" experience become both elusive and allusive as it is placed beyond the horizon of present lived experience , the beyond in which the antique, the pastoral, the exotic, and other fictive domains are articulated. In this process of distancing, the memory of the body is replaced by the memory of the object, a memory standing outside the self and thus presenting both a surplus and lack of significance. The experience of the objects lies outside the body's experience – it is saturated with meanings that will never be fully revealed to us. Furthermore, the seriality of mechanical modes of production leads us to perceive that outside as singular and authentic context of which the object is only a trace".*

[67] Ad esempio l'idea che gli africani siano ottimi intagliatori del legno ha portato allo sviluppo di questa attività anche in zone dove non era tradizionalmente presente.

di appartenere a una comunità immaginata per altri[68]" : il passaggio da nazione a desti-nazione.

Se per alcuni aspetti questo processo può essere considerato un atto di cannibalismo culturale[69], in cui il turista si appropria della cultura materiale della cultura ospitante senza preoccuparsi di comprenderla a fondo, e sollecitando una produzione in linea con le sue aspettative e modificazioni delle culture stesse, che cercano di incrementare la propria "presentabilità" sulla scena globale[70], non vi è però dubbio che anche nella produzione di souvenir siano all'opera meccanismi di auto rappresentazione e costruzione identitaria.

Si tratta però di meccanismi deboli, non riconosciuti dalle elite culturali locali e globali, che rivolgono la loro attenzione a manufatti artigianali che, per le loro qualità formali, la loro biografia culturale e il loro circuito di scambio si prestano ad un livello più alto di produzione simbolica dell'autentico[71].

Un gruppo limitato di ceramiche sarde novecentesche è infatti oggetto di collezionismo, e continuamente oscillante, anche a livello critico, tra l'arte pura e l'arte applicata. Questi manufatti soddisfano

---

[68] J. Sissons, 'Nation or Desti-Nation? Cook Islands Nationalism since 1965' in T. Otto e N Thomas (a cura di), *Narratives of Nation in the South Pacific*, pp. 163-88. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

[69] D. Root, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Boulder, Westview Press, 1996.

[70]Stanley, N. *Being Ourselves for You: the Global Display of Cultures,* London, Middlesex University Press, 1998.

[71] Cfr. S. Errington, *The Death of the Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley, University of California Press, 1998.

tanto la domanda di distinzione, in virtù delle loro qualità artistiche, tanto quella di rivendicazione identitaria, che, come si vedrà, ha in Sardegna una storia che parte dalla seconda metà dell'Ottocento per arrivare alla contemporaneità.

I micro-nazionalismi e le rivendicazioni su base etnica portano facilmente alla valorizzazione ed al revival delle produzioni artigianali, con il recupero di motivi, tipologie e stilemi dell'arte popolare. Lisanne Gibson[72] ha messo in luce come la volontà politica e governativa faccia un uso strumentale dell'arte proprio per costruire e rafforzare l'identità. L'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), creato negli anni Cinquanta, ha avuto, come si vedrà, un simile ruolo, non limitato ad esigenze organizzative ed economiche, ma mirante a soddisfare queste necessità ideologiche. Questa istituzione, recuperando frammenti di un'arte popolare ormai in declino, combinandoli con le idee e le invenzioni formali di artisti e designer, mettendo in atto strategie di comunicazione miranti ad enfatizzare il contenuto "autentico", etico ed etnico del lavoro artigiano in Sardegna, ha contribuito alla nascita di quella che potrebbe essere definita una "tradizione inventata"[73].

---

[72] L. Gibson, *The Uses of Art: Constructing Australian Identities*, Brisbane, University of Queensland Press, 2001

[73] E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (ed. or . 1983) p.4: *"Inventing traditions, it is assumed here, is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition"*.

Tecniche, iconografie e funzioni con una storia recente e un'origine colta o semi-colta sono state inglobate in una ricostruzione storica fittizia che costituisce però uno dei miti fondativi dell'identità della Sardegna contemporanea. Un modo per rappresentarsi ma anche per auto-rappresentarsi. Robert J. Foster[74] osserva come le pratiche di consumo abbiano la capacità di rendere visibile, materializzare il senso dell'identità nazionale, sebbene in modo ambiguo e contraddittorio; le persone si appropriano e operano una ricontestualizzazione delle merci come strumenti per creare identità differenziate, particolarizzate e a volte sorprendentemente resistenti[75].

La ceramica in quanto merce è parte attiva di questo processo. Compito del presente lavoro sarà analizzare e metterne in luce le fasi e le dinamiche.

[74] R. J. Foster, *The commercial construction of "new nations"*, Journal of material culture, 1999, Vol 4(3): 263-282.

[75] D.Miller, *Mass Consumption and Material Culture*, Oxford, Blackwell,1987.

CAPITOLO II

STORIA

Elemento caratterizzante della cultura sarda nell'ultimo secolo, simbolo delle esigenze di rinnovamento e al tempo stesso della necessità di mantenersi ancorati ad una tradizione, la ceramica è stata oggetto dell'interesse critico di studiosi di diverse discipline. Come si vedrà nella prossima sezione, dalle prime pubblicazioni in cui, in un revival degli interessi antiquari di gusto settecentesco, la produzione ceramica tradizionale era vista in rapporto con antecedenti prestigiosi, legati alle culture che nel passato si sono susseguite nell'isola (in particolare fenici e romani), si passa ad autori che hanno invece posto in evidenza presunti legami con la ceramica nuragica, con l'obiettivo, perseguito a volte in modo consapevole, altre volte quasi inconscio, di rivendicare un legame etnico e culturale con l'unica cultura autoctona della Sardegna.

Con il rinnovarsi della produzione negli anni Cinquanta, l'accento sembra invece cadere sull'innovazione, e sull'aggiornamento dei modelli rispetto al panorama nazionale ed internazionale, anche se permane l'interesse per la costruzione di una identità nazionale sarda.

A partire dagli anni Ottanta iniziano a comparire studi maggiormente sistematici sulla produzione ceramica sarda che, seppure a volte non particolarmente approfonditi né ben difesi dal punto di vista delle scelte critiche, hanno costituito un momento importante nella registrazione di fatti e oggetti in precedenza trascurati.

La conoscenza e l'analisi critica della ceramica del Novecento è proceduta poi di pari passo con lo sviluppo della storia dell'arte sarda, dato il doppio statuto di artisti e ceramisti di molti dei protagonisti dell'arte isolana dell'ultimo secolo.

La ceramica popolare è stata invece oggetto di analisi da parte degli antropologi, dai quali è stata giustamente considerata parte della cultura tradizionale e parametro sul quale misurare permanenze e cambiamento dei fatti culturali.

Alcune recenti pubblicazioni segnano la definitiva acquisizione della ceramica tra gli elementi caratterizzanti della cultura sarda, una percezione condivisa tanto dagli addetti ai lavori e dalla popolazione autoctona, quanto dal mercato turistico.

La riflessione critica ha dunque seguito nelle sue diverse fasi la produzione della ceramica stessa, che conosce nel Novecento un processo di cambiamento dal punto di vista tecnico, tipologico e funzionale talmente intenso da avere pochi raffronti con altri settori dell'artigianato tradizionale, pure soggetti a numerose innovazioni durante il secolo breve.

Cambiamenti determinati da una compresenza di fattori che è compito di questo capitolo chiarire e descrivere. Gli agenti in questo processo sono, per ciò che riguarda la ceramica d'uso di tipo tradizionale, gli artigiani stessi e la loro utenza. Infatti, come usualmente accade nel settore delle arti funzionali, la fabbricazione tradizionale è stata man mano messa in crisi dalla possibilità di reperimento di prodotti d'importazione o industriali, dotati dei vantaggi economici derivanti dalla produzione seriale e dall'utilizzo di materiali più appetibili per durabilità, leggerezza e praticità d'uso, o per lo meno così percepiti da produttori e consumatori.

Infatti, come chiarisce Nelson Graburn[76], date due società vicine ma di differente livello tecnico, la cultura materiale tende a modificarsi nella società meno avanzata, che importa tutte le innovazioni funzionali alle sue esigenze. Un artista accetta di buon grado le innovazioni tecnologiche e relative ai materiali, che semplificano i procedimenti e gli consentono di concentrarsi meglio sull'aspetto creativo del proprio lavoro. Questo porta generalmente ad uno sviluppo dell'arte, ma può contribuire a distruggere i rapporti sociali tradizionali tra artisti e chi forniva loro i materiali e gli utensili.

Se la funzione di un manufatto è in primo luogo utilitaria, piuttosto che estetica o rituale (come per esempio nel caso delle stoviglie in terracotta), è molto facile che esso sia rimpiazzato da un analogo prodotto industriale. La persistenza delle arti tradizionali dipende da:

1. una domanda continua di oggetti;
2. la disponibilità dei materiali tradizionali;
3. il tempo per lavorare e l'assenza di attrazioni competitive;
4. la conoscenza delle tecniche e dell'estetica proprie di una determinata produzione artistica;
5. le ricompense e la considerazione da parte del gruppo di appartenenza;
6. il ruolo degli oggetti nel supportare il sistema di credenze, quello rituale o dello scambio dei doni.

[76] N. H. H. Graburn, (a cura di), *Ethnic and Tourist Arts – Cultural Expressions from the Fourth World,* University of California Press, Berkeley, 1976.

Le laboriose tecniche di produzione della tradizionale brocca del Campidano oristanese, così come appaiono nel documentario di Fiorenzo Serra "Artigiani della Creta", girato negli anni '50[77], per quanto affascinanti per l'antropologo, per il borghese autoctono con velleità identitarie e per il turista, rappresentano un modello produttivo economicamente svantaggioso nei termini di rapporto tra costi e benefici. Così le innovazioni tecnologiche hanno determinato il cambiamento prima e la definitiva scomparsa poi di un mestiere quello del "figulo", almeno nella forma in cui questo si era cristallizzato a partire dall'epoca tardo medievale.

La ceramica di origine o di destinazione "colta" segue invece un altro percorso, a tratti parallelo e sempre in qualche modo connesso, tuttavia per molti aspetti inverso rispetto a quello della ceramica popolare. Se infatti durante il '900 si assiste ad un progressivo deperimento ed alla fine alla quasi totale scomparsa di quel tipo di produzione, un artigianato artistico della ceramica nasce in Sardegna proprio nel primo novecento, con Francesco Ciusa, per svilupparsi in termini di complessità tecnica dei manufatti, di diversificazione tipologica, di capacità produttiva ed infine di diffusione.

Ma la connessione è sempre stretta e presente: è una storia di tradimenti della tradizione, di riprese e di varianti, di collaborazioni e di

[77] F. Serra, *Artigiani della Creta*, 1954, Nuoro, Archivio Ilisso.

trasformazioni, in cui il confine tra artigianato, arte applicata e arte pura si sposta in continuazione.

Gli attori principali sono dunque gli artisti come Ciusa, Federico e Melkiorre Melis, Salvatore Fancello, Gavino Tilocca, Paola Dessy, Maria Lai e Costantino Nivola (per citare alcune figure determinanti), che indirizzano la produzione degli artigiani, fornendo modelli che trapasseranno man mano nell'indefinita sfera del tradizionale, perdendo spesso la memoria della loro origine colta.

La ricezione di questi manufatti nel mercato interno e turistico dell'isola sarà un altro importante fattore che determinerà il successo o il declino di una data produzione. Ragioni diverse muovono l'acquirente isolano, in cerca spesso di un oggetto identitariamente connotato per l'affermazione di valori e credenze all'interno delle mura domestiche, ed il turista, alla ricerca di un cimelio, di una prova da riportare nel suo luogo di origine per testimoniare l'esperienza[78]. Entrambi tuttavia sembrano riconoscere nella ceramica un contenuto di "autenticità" e la possibilità di raccogliere ed esprimere istanze di rappresentazione dell'intera cultura sarda. Per questo la storia della ceramica è anche la storia del suo successo commerciale.

Infine un ruolo determinante ha avuto la cosiddetta "intellighenzia" isolana, nel sostenere, promuovere e indirizzare le scelte di artisti ed artigiani: figure come Gavino Clemente, Eugenio Tavolara, Ubaldo Badas, hanno avuto un ruolo fondamentale nella promozione, nel supporto e nella direzione dei ceramisti. Il ruolo dell'I.S.O.L.A., ente del

[78] A questo proposito cfr. Capitolo I

quale si segue la vicenda, dalla sua formazione al declino, è fondamentale in tutto il processo storico di sviluppo.

Ma l'insularità della Sardegna non ha significato di per se stessa isolamento. Le vicende della ceramica del novecento non possono essere veramente comprese senza tenere conto della situazione nazionale ed internazionale: le esposizioni, i concorsi, le mode e gli stili, il gusto diffuso attraverso la stampa e confermato dal mercato. Così si è cercato di collegare ogni vicenda locale con i fattori globali che ne sono stati alla base.

CAPITOLO II

SEZIONE I

STORIA DEGLI STUDI

They assumed that the poetic and the political are inseparable, that science is in, and not above, historical and linguistic processes

J. Clifford e G. Marcus

Un passo indietro

Fragile ma estremamente durevole, la terracotta rappresenta un canale privilegiato che permette agli archeologi di accedere ad informazioni relative a passati remoti in cui testimonianze scritte erano assenti (preistoria) o in ogni caso scarse e frammentarie. Le testimonianze materiali relative alla ceramica si susseguono senza interruzione dall'epoca nuragica sino ai nostri giorni. Ma è necessario attendere il Diciassettesimo Secolo per trovare il primo documento scritto relativo alla ceramica in Sardegna: si tratta dello statuto del *Gremio de los Alfareros*[79], di Oristano, del 1692, che descrive dettagliatamente diritti e doveri degli appartenenti alla gilda dei vasai. Il carattere prescrittivo e limitante delle norme, talmente precise da descrivere nel dettaglio le modalità di approvvigionamento dell'argilla, le tipologie e le forme dei manufatti prodotti, serviva, come simili documenti prodotti in Europa a partire dal Medioevo, a preservare privilegi ed a mantenere lo status quo all'interno di un sistema produttivo organizzato non in prospettiva di sviluppo ma in funzione dell'autoconservazione della comunità e del suo ordine sociale.

Nell'Ottocento la situazione della ceramica sarda non sembra aver subito rilevanti cambiamenti: veloci accenni contenuti nei resoconti dei viaggiatori che, spinti da diverse motivazioni, visitavano la Sardegna, fanno intuire una situazione di generale immobilità ed arretratezza, in cui

[79] La denominazione è tratta dalla lingua spagnola (*alfarero* significa vasaio). Cfr. R. Di Tucci, *Le corporazioni artigiane della Sardegna*, Cagliari, Tip. Giovanni Ledda, 1926 (estratto dall'Archivio Storico Sardo, Vol. 16).

la produzione era limitata a poche tipologie, strettamente regolate dagli statuti, e il fabbisogno di brocche e pentolame era soddisfatto anche mediante il ricorso all'importazione, in particolare dal Sud Italia, nonostante l'abbondanza di materie prime presenti nell'isola.

Per William Henry Smyth, ammiraglio inglese che nella prima metà del secolo condusse una serie di viaggi nel Mediterraneo, pubblicando poi le sue memorie e i suoi rilievi cartografici, attribuisce questa situazione ad una presunta pigrizia derivante dall'economia agropastorale e dal continuo stato di belligeranza[80]:

> Le abitudini pastorali hanno provocato pigrizia, mentre le continue, piccole guerre hanno impedito loro di guardare al miglioramento dell'isola. […] Si importano sapone, articoli da cartoleria, medicine, spezie, vetro, ceramiche, mobili e quasi tutti i capi di vestiario, sia per la piccola nobiltà sia per i contadini, merci e oggetti di ogni specie, e persino le *barettas* [*berrittas*], i berretti di panno portati dalle classi più umili.

[80] W. H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna* ed a cura di M. Brigaglia, trad. it. Nuoro, Ilisso, 1998, p.118 (*Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London, John Murray, 1828).

Viaggio in Sardegna[81] del generale Alberto Dalla Marmora fotografa, analogamente, una situazione di grande arretratezza per ciò che riguarda il settore ceramico: nonostante le potenzialità insite nell'abbondanza di argilla, manca un programma razionale di analisi sfruttamento delle cave, e quelle di Laconi, Nurri, Nurallao e del Campidano non forniscono materiali comparabili a quelli utilizzati nei tempi antichi[82]. Più avanti, nel capitolo relativo all'industria e al commercio, l'autore parla della recente introduzione della terracotta in alcuni centri che poi si affermeranno nel corso del secolo e del successivo, e sottolinea, con una punta di amarezza, la necessità, per la popolazione isolana, di importare la maggior parte dei prodotti di terracotta, comprese le semplici brocche e le tegole[83].

---

[81] Alberto Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, de 1819 a 1825, ou Description statistique, phisique et politique de cette Île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Paris, Delaforest, 1826 ed. it. A cura di M. Brigaglia, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro, Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1995, 3 voll: "Da qualche anno è iniziata la produzione di vasellame comune a Nurallao, chiamato anche Nuradda, a Oristano, a Pabillonis, Decimo e Assemini: in queste ultime quattro località viene impiegata terra del Campidano, proveniente da terreni alluvionali. Queste fabbriche sono ben lungi dal soddisfare i bisogni della popolazione dell'isola, che continua ad importare la maggior parte degli utensili di terracotta, anche i più grossolani, da Napoli e dalla riviera ligure. Questo tipo di industria potrebbe avere in Sardegna un notevole sviluppo, se si volesse approfittare dei vari tipi di terra di cui l'isola abbonda. Luogo adatto sotto questo aspetto è la Nurra, vicino a Sassari e ad Alghero: nonostante ciò questi due centri importano perfino le tegole per i tetti delle case!"

[82] Op. cit. vol. I, p. 74

[83] Op. cit., vol I., p. 157.

A distanza di trent'anni, l'*Itinerario nell'Isola di Sardegna*[84], redatto dallo stesso Della Marmora, nel riaffermare le difficoltà del comparto

[84] A. Dalla Marmora, *Itinerario nell'isola di Sardegna*, 3 voll.. ed or. *Itinéraire de l'Ile de Sardaigne, pour faire suite au Voyage en cette contrée*, tome I-II, Turin, Fréres Bocca, 1860. " Cfr. vol. II, pp. 126- 127: "Una delle industrie principali di Oristano è l'arte ceramica, limitata però alla fabbricazione di terrecotte grezze delle più usuali; i fabbricanti di queste terraglie si chiamano *congiolarius*; essi occupano tutto un quartiere in uno dei sobborghi e, come i Cinesi, lavorano all'aperto, sotto una semplice tettoia per ripararsi dalla pioggia e dal sole. […] ho parlato di una petizione che mi aveva indirizzato un ceramista di Oristano quand'ero commissario reale straordinario nell'Isola; quest'uomo, invocando la libertà concessa dallo Statuto, mi chiedeva la facoltà di dare nuove forme ai prodotti della sua industria; siccome pensavo che tale concessione rientrasse nei miei "pieni poteri", gli accordai il permesso richiestomi, ma seppi in seguito che esisteva realmente, in virtù dei vecchi statuti organici della confraternita, il divieto di fabbricare oggetti diversi da pentole, brocche e bacinelle. La fabbricazione di piastrelle verniciate per pavimenti era privilegio esclusivo di un solo individuo, come anche la produzione di condutture in terracotta. Molto probabilmente è grazie a tale esclusione e a tale divieto d'innovazione che si sono conservate le belle forme antiche greco-romane delle brocche che escono da quei laboratori. Le brocche vengono verniciate solo all'esterno e all'interno del collo, a mo' di ornamento, e nel paese ciò non costituisce un difetto: se traspirano quando sono piene, ciò non provoca mai un grave danno nel punto in cui poggiano, perché si tratta quasi sempre di un suolo senza pavimento o mal pavimentato, e d'altro canto l'acqua, con la traspirazione, si mantiene fresca, cosa piacevole in un clima come quello della Sardegna e soprattutto della pianura di Oristano". Più avanti, a p.335: "A Decimomannu c'è una notevole industria ceramica; gli articoli sono trasportati a dorso di cavallo in tutti i centri del Campidano meridionale; il paese rifornisce inoltre Cagliari di una grande quantità di oggetti d'arte ceramica, che per tre interi giorni vengono venduti in piazza del Carmine, in occasione della festa della chiesa omonima. Simile esposizione avviene anche nella stessa Decimomannu nel giorno

ceramico sardo ed una generale situazione non favorevole allo sviluppo delle attività artigianali, registra alcuni positivi segnali di cambiamento.

È da notare anche come si faccia strada un interesse, tra l'etnografico e l'estetico, per i caratteri formali e funzionali delle brocche sarde e per il loro ruolo anche all'interno della vita comunitaria: il mercato delle terraglie avviene durante le principali feste religiose del territorio, in cui si mostrano " belle forme antiche greco-romane", conservatesi proprio in virtù di regole per altri versi limitanti. Apprezzamento è espresso anche per la semplice funzionalità della brocca non smaltata, che permette la traspirazione, assicurando una riserva di acqua fresca anche nel torrido clima del Campidano oristanese.

Tra le due opere del Generale Della Marmora si situa il lavoro di Vittorio Angius, letterato ed ecclesiastico dagli interessi eclettici, incaricato da Goffredo Casalis di compilare delle voci relative alla Sardegna per la monumentale opera *Dizionario Geografico Storico Statistico Commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna.*[85] Egli intraprese tra il 1832 e il 1848 un viaggio attraverso città e paesi della Sardegna, annotandone caratteristiche naturali, emergenze archeologiche ed artistiche, usi, costumi ed economia. Lo studioso segnala i principali centri di

---

della festa di Santa Greca, patrona della parrocchia, celebrata tutti gli anni all'inizio di maggio con gran concorso di folla".

[85] Riedito in V. Angius, *Città e villaggi della Sardegna dell'Ottocento*, 3 voll., a cura di L.Carta, Ilisso, Nuoro, 2006 (ed. or. G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, G. Maspero e G. Marzorati, 1833 – 1856, voll 1-28 – selezione dei lemmi relativi alla Sardegna con l'aggiunta della voce Savoja.

produzione ceramica (Oristano,: Pabillonis, Decimomannu[86], Decimoputzu[87], Nurallao[88], Assemini[89] e Villaputzu), indicando in alcuni casi anche il numero delle maestranze impiegate. L'opera ha carattere prevalentemente statistico, ma non rinuncia a notazioni salienti riguardo alla grossolanità della fattura e al poco spirito di imprenditorialità degli occupati nel settore, incapaci di sfruttare appieno una grande potenzialità.

Nell'ultimo decennio del secolo, la testimonianza del disegnatore Gaston Vuillier[90] (Ginclé 1846, Gimel 1915) fotografa una situazione ancora difficile dal punto di vista materiale. Tuttavia sui può cogliere un mutamento di prospettiva che è segno dei tempi. Il brano, relativo ad

---

[86] "Avvi di notabile in questo villaggio la fabbricazione di terraglie grossolane, a che danno opera circa 70 persone. È qualche pregio nel lavoro, e sarebbe maggiore quando meglio si conoscesse l'arte. Di cotali manofatti è grandssimo smercio per tutto il campidano e nella stessa Capitale, dove si ha sempre un gran deposito, e dove ne portano sempre grandissimi carichi, per la solennità della Vergine del Carmine". V. Angius, *Città e villaggi della Sardegna dell'Ottocento*, op. cit., vol. 1, p. 395.

[87] *Ibidem* p. 397

[88] *Ibidem*, vol. II, p. 978.

[89] "…una più piccola parte fanno da vasellai. Questi fabbricano con qualche arte delle stoviglie grossolane, brocche, scodelle, fiaschi, tegami, casseruole, ed altri vasi. Ne provvedono i villaggi vicini; ma la maggior vendita si fa in Cagliari nella vigilia della festività della Vergine del Carmine, dove concorrono coi decimesi, che in gran numero sono applicati a questi lavori. Se avessero metodi migliori potrebbero scemar di molto in loro profitto il quantitativo, che ogni anno si sborsa per terraglie straniere". Ibidem, p. 107

[90] Gaston Vuillier, *Le isole dimenticate. La Sardegna. Impressioni di viaggio* (ed. or.: *Les îles oubliées: les Baléares, la Corse et la Sardaigne, impressions de voyage*, Paris, Hachette, 1893).

Oristano, è interessante e di buon livello letterario, e merita di essere riportato integralmente:

> Oggi le vecchie mura e la roccaforte di Oristano cadono in rovina, e la sua popolazione non ammonta a più di 7000 persone. Paludi funeste circondano la città a ogni lato; esse ne fanno un ospedale di febbricitanti. Un medico di Cagliari mi assicura che non conosce precedente di uno straniero non sardo che abbia vissuto per qualche tempo ad Oristano senza morire.
>
> Nei sobborghi, ove si distendono strade lunghe e monotone dalle basse case, del color della terra, povere d'aspetto, costruite con mattoni d'argilla seccati al sole, i vasai (*congiolarius*) esercitano la loro industria. Oristano approvvigiona la Sardegna intera delle sue anfore, che hanno conservato le belle forme antiche, sia greche, sia romane. Il colore è talvolta superbo, una vernice speciale conferisce loro una patina rara. Mi è capitato, tanto questa vernice inganna, di crederle di bronzo o di rame brunito[91].

Ritroviamo l'accento sulle condizioni di vita misere, sul modo di vita parco e sulle condizioni ambientali difficili (soprattutto per il visitatore non abituato al clima), ma ciò che colpisce è il riferimento alle "belle forme antiche", ed al colore "talvolta superbo" dai riflessi metallici. Un apprezzamento di natura squisitamente estetica, anche nel senso kantiano del termine, ovvero disinteressata e priva di considerazioni relative all'utilità o al valore, che preannuncia la semplificazione del gusto dell'epoca liberty, ed allo stesso tempo il crescere della curiosità per

[91] *Ibidem*, p. 123.

l'artigianato locale, portatore di quei valori di "autenticità" sui quali sempre più era posto l'accento in quegli anni[92].

La brocca sarda, essenziale nella forma, elegante e funzionale al tempo stesso, perfetto oggetto folklorico in quanto prodotto all'interno di una comunità da maestranze anonime e per un uso interno alla comunità stessa, diverrà non a caso un elemento fondamentale anche nelle iconografie degli artisti sardi che, a partire dai primi anni del Novecento, rifonderanno una tradizione figurativa sarda, aggiornata dal punto di vista del linguaggio sull'arte nazionale ed internazionale[93].

Novecento

Un nuovo clima dunque, che si annuncia alla fine dell'Ottocento e prende piede allo scadere del secolo. Un clima caratterizzato, come si è visto, dall'abbandono dell'ornamentazione esasperata e sovraccarica ottocentesca, dall'interesse crescente per il *folklore* e, sul piano economico e sociale, da una spinta al rinnovamento la cui onda d'urto arriva, seppure attenuata, anche in Sardegna.

Piccole industrie sarde[94] di Amerigo Imeroni viene pubblicato nel 1928 per conto dell'Ente Nazionale per le piccole industrie[95],

[92] Gli interessi etnografici di Vuillier saranno confermati ed approfonditi dopo il 1893, anno in cui, durante un viaggio in Sicilia, conosce Giuseppe Pitrè, interessandosi a sua volta al folklore secondo la prospettiva critica del medico e studioso siciliano.

[93] Sull'importanza della brocca nell'arte sarda del Novecento e le sue valenze iconiche e simboliche vedi Capitolo IV. Sezione I.

[94] A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1928

promotore di una serie di monografie sul tema a carattere regionale. Già il titolo, che ricalca quello dell'istituzione, presenta la commistione tra grandi speranze di rinnovamento e una realtà locale in cui lo sviluppo è ancora più augurato che realizzato. Leggendo i capitoli che costituiscono il volume appare chiaro che non di industrie nel senso moderno del termine si tratta, ma di imprese artigiane divise per settore: cestineria, intaglio, tessitura, filet, metallurgia e naturalmente ceramica. L'autore fornisce utili informazioni sulla situazione produttiva dell'isola, riportando numerosi dati relativi alle maestranze impiegate nei diversi settori. : innanzitutto colpisce il dato meramente quantitativo: a fronte di 7800 panierai (dediti cioè a lavori di intreccio), 6700 tessitori, 4900 ricamatori di filet e 4730 intagliatori del legno, si contano solo 1000 vasai, concentrati prevalentemente nella provincia di Cagliari[96]. Imeroni segnala anche i maggiori centri di produzione, suddividendoli per categorie: tra le "terraglie comuni" ritroviamo Oristano, Pabillonis, Assemini, Decimomannu, mentre per la prima volta è segnalata Teulada; per le "terrecotte artistiche" Dorgali si affianca ad Oristano; mentre assoluta novità per l'isola sono le "maioliche decorate policrome" presenti a Cagliari e ad Assemini (l'autore intende infatti le manifatture di Melkiorre e Federico Melis e di Francesco Ciusa).

---

[95] L'ente, nato nello stesso anno dalla fusione dell'*Istituto Commerciale Italiano per i Prodotti delle Piccole Industrie* e l'*Istituto Nazionale di Credito per le Piccole Industrie e l'Artigianato*, aveva funzioni di sostegno e promozione dell'imprenditorialità italiana legata al settore manifatturiero artigianale e piccolo-industriale. Cfr. Legge del 29 Marzo 1928, n. 631 (GU n. 087 del 12/04/1928).

[96] Op. cit., p. 8.

Le notizie riportate da Imeroni[97] sono poi, per il resto, storiografiche ed in gran parte di seconda mano, ricavate dalla letteratura precedente, anche se è nuova la volontà di riconnettere i reperti archeologici (spesso di ottima fattura) relativi all'antichità romana e punica alla produzione attuale: una patente di nobiltà che, seppure improbabile sul piano storico e facilmente smentibile ad un confronto diretto tra i manufatti, svolge un'importante funzione sul piano ideologico.

Infine alcune significative pagine[98] sono dedicate alle "Caricature Artistiche Sarde" di Tarquinio Sini. Questa presenza, motivata forse in parte dalla personale conoscenza tra i due, trova la sua ragione più profonda nel riconoscimento, da parte dell'autore, di nuove possibilità di sviluppo della ceramica sarda, al di là del mero ripetersi di tipologie tradizionali. I confini tra arte pura e applicata, colta e popolare, locale e internazionale si fanno incerti e confusi, come del resto nella produzione stessa dell'artista sassarese.

Alcuni anni dopo (1935) appare sul mercato editoriale il volume *Arte Sarda* di Giulio Ulisse Arata (architetto eclettico con tentazioni liberty) e Giuseppe Biasi (maggiore pittore sardo della prima metà del Novecento), che per ricchezza di documentazione fotografica e di contenuti può essere considerata la prima monografia significativa sull'artigianato sardo.

La data di edizione molto tarda, che lo rende in parte anacronistico rispetto al contesto culturale italiano dell'epoca, è dovuta a

[97] *Ibidem*, pp.55-56.

[98] *Ibidem*, pp. 43-44.

numerose vicissitudini che ne funestarono la realizzazione[99], ma il progetto e la campagna di raccolta del materiale risalgono agli anni Dieci, un periodo in cui l'interesse per le arti applicate e l'artigianato regionale era al suo apice. È il concetto di folklore, rivisto in senso neo-romantico come strumento di sviluppo economico e affermazione identitaria, a costituire il sottofondo ideologico e poetico del testo. Ceramica e intreccio sono riuniti in un unico capitolo, in virtù della loro comune origine nel passato più remoto dell'umanità ma anche della loro relazione oppositiva connotata dal punto di vista del genere: il vasaio incarna il principio demiurgico maschile, la cestinaia l'operosità femminile[100].

Si percepisce una certa ambiguità nel punto di vista degli autori: da un lato sembrano compiaciuti di uno sviluppo delle forme e dei tipi "più aderente ai bisogni della vita moderna" e dotato di "una modesta espressione d'arte", dall'altro si rammaricano della deviazione da "quei caratteri regionali e quelle forme pratiche che erano presso gli antichi, o si suppone siano state, la massima espressione di chiarezza e semplicità"[101].

Allo stesso modo i due autori sembrano oscillare tra la rivendicazione di una completa autonomia della ceramica sarda, modesta nella tecnica e nella decorazione, ma "documento eloquente di una razza che non andò soggetta, in questo campo, che a poche influenze

---

[99] Cfr. G. Altea, *Tra Arte e Artigianato*, in M. Brigaglia (a cura di), *Tutti i libri della Sardegna*, Cagliari, 1989, pp.

[100] Per una prospettiva di genere sulla ceramica e tutte le sue implicazioni vedi Capitolo IV, sez. I.

[101] Op. cit., p. 94, *passim*.

esteriori[102]", e l'esplicito riferimento ad una molteplicità di produzioni lontane nel tempo o nello spazio: gli esemplari portati alla luce dagli scavi archeologici delle necropoli puniche e romane, ma anche la ceramica della Magna Grecia.

Infine alla palese ammissione della inferiorità del settore ceramico sardo rispetto al resto d'Italia ("L'isola, così felice e così viva in tante altre manifestazioni artigiane, nell'arte della ceramica doveva rimanere inferiore, sotto certi punti di vista, alle regioni sorelle"), si accompagna alla rivendicazione della maestria dei tornitori ("la mano agile e accorta piega e modella la molle creta da cui esce l'anfora col suo profilo perfetto"), la "semplicità" e la "purezza di linee"[103].

Arte Sarda, nonostante non volesse essere, nelle esplicite dichiarazioni degli autori, una completa guida alla produzione artigiana dell'isola, diviene in breve il testo canonico su cui si basano le successive opere dedicate al tema.

Con la nascita dell'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano) nel 1956 le pubblicazioni relative all'artigianato conoscono un fortissimo incremento. L'ente promuove la produzione dei diversi comparti mediante mostre e relativi cataloghi, commissionando inoltre studi di carattere economico e sociale al fine di consolidare i mercati esistenti e trovarne di nuovi. È essenziale tenere presente questa committenza, ed in generale il clima "di trincea" che si percepisce in molti degli scritti di questi anni: l'artigianato è visto come

[102] *Op. cit.*, p. 96.

[103] *Op. cit.*, pp. 98-998, *passim.*

possibile strumento di sviluppo e rinascita della Sardegna, e in quanto tale è sostenuto con forza in tutte le manifestazioni.

Un breve filmato prodotto dalla RAI nello stesso anno, "Antico artigianato sardo"[104] bene esprime il tono generale delle pubblicazioni coeve. La Sardegna è un luogo di "bellezza remota e melodiosa" e la brocca di argilla è "un blocco di fango che cresce e lievita come la pasta del miracolo". Il filmato termina con un ammonimento moraleggiante, che tende a conferire un forte valore etico al lavoro dei figuli: "anche tra gli uomini ci vorrebbe la giustizia che regna tra le anfore, se la pasta è cattiva, immancabilmente, ecco quello che succede, scoppia".

L'attenzione dedicata, a partire dall'inizio del secolo, dai maggiori artisti sardi al settore delle arti applicate, ed in particolare il loro interesse per la ceramica come mezzo espressivo autonomo, posto in rapporto dinamico e stimolante con la tradizione, non passa inosservata né sul piano regionale né su quello nazionale. Sulle pagine di Domus e Casabella appaiono lusinghieri articoli sull'operato degli artisti e artigiani sardi, e i commentatori isolani (Raimondo carta Raspi, Remo Branca, Salvator Ruiu) sottolineano con favore l'impegno degli artisti nelle arti applicate.

La ceramica, settore relativamente giovane, e meno "glorioso" rispetto ad altri, acquista valore e visibilità mediante diverse operazioni: ne viene sottolineata l'eleganza formale, l'aderenza alla tradizione e la

[104] Risorsa consultabile all'indirizzo http://www.sardegnadigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c= 4460&id=91652 (accesso in data 01/06/08).

maestria degli artigiani. A fronte della prassi consueta dell'I.S.O.L.A.[105], consistente nell'affiancare agli artigiani designer e artisti nella fase di realizzazione del prototipo, in modo da rinnovare forme e tipi tradizionali, pur nel rispetto delle caratteristiche salienti dell'arte popolare, vi è una certa tendenza a tralasciare, nel momento della promozione e/o della riflessione critica, il contributo degli artisti stessi, prediligendo invece l'idea di una creazione collettiva sotto i dettami di una tradizione le cui origini si vogliono perse in tempi remoti e aliene da influenze "borghesi". La comunità è la fonte di ispirazione per l'artigiano, vero eroe di una nuova fase storico politica dell'isola.

Il catalogo della Mostra dell'Artigianato di Sardegna svoltasi a Venezia alla fondazione Bevilacqua-La Masa dal 16 luglio al 9 agosto del 1963 contiene un intervento di Ubaldo Badas che esemplifica in modo emblematico questa concezione. In Sardegna, afferma Badas,

> …il tornio, vecchio di migliaia di anni, gira tale e quale sotto il piede del "figulo" d'oggi che, in un mondo tutto rinnovato, continua a produrre, con perfetta naturalezza, orci , brocche, conche di un'era preistorica […] Ovunque si ripetono i modelli antichi in umiltà, preoccupati di non profanarli, con una imitazione senza riserve. […] Quest'arte ha nelle sue ingenue forme un tale profumo di naturale bontà e di casalinga pace ché, vicino al vasaio, è la giovane sua donna che allatta il piccino, che sorride nella certezza di un'eternità d'amore e all'opera fantasiosa che vede nascere sul tornio e caricarsi lietamente di plastiche ricchezze (…)[106].

[105] Cfr. Sezione II di questo capitolo.

[106] U. Badas, "Artigiani di Sardegna", in *Mostra dell'artigianato di Sardegna*, catalogo, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 1963, pp. 15 – 17, citato, ma con intento

Allo stesso modo vi è una forte sottolineatura dei valori estetici dell'artigianato sardo, un atteggiamento che, come nota Kopytoff[107], può nascondere "conflitti di cultura, di classe, e di identità etnica, e la battaglia contro il potere di quelle che possono essere definite 'le istituzioni pubbliche della singolarizzazione' (per "*singularization*" l'autore intende il procedimento, attivo in campo artistico, di affermazione della singolarità dell'oggetto, in contrapposizione alla mercificazione "*commodization*" a cui tende naturalmente la società di massa).

Una realtà meno idealizzata emerge invece da alcuni documenti audiovisivi prodotti negli stessi anni '50 e '60.

La produzione di Fiorenzo Serra, probabilmente il maggiore documentarista sardo, consta di circa 58 film (il più celebre è *L'ultimo pugno di terra*), che approfondiscono i principali aspetti della storia, dell'ambiente e della cultura sarda. Dobbiamo a lui la più completa raccolta audiovisiva, relativa al Campidano, sui metodi di estrazione e preparazione dell'argilla, di lavorazione al tornio, cottura e commercio dei manufatti.

Nei paesi dell'Argilla[108] del 1955 e *Artigiani della Creta*[109], girato negli stessi anni, costituiscono una evidenza visiva di notevole forza relativamente alle condizioni di difficoltà e alla durezza del lavoro

---

differente, in A. Cuccu, *Tra un barbarico horror vacui e una sintesi di gusto moderno*, in *Ceramiche*, *cit*., pp. 365-404, p. 372.

[107] I. Kopytoff, *The cultural biography of objects*, in A. Appadurai (a cura di), *The Social life of things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91, p.81.

[108] F. Serra, *Nei paesi dell'argilla*, 1955, Archivio Storico Luce

[109] F. Serra, *Artigiani della Creta*, sd (anni Cinquanta), Archivio Ilisso

connesso alla produzione delle semplici brocche e stoviglie di creta. Sebbene sia facile rimanere affascinati dalla naturalezza con la quale gli artigiani compiono tutti i passi necessari per trasformare l'argilla scavata nei pozzi in oggetti fatti a mano eppure rispondenti a precisi dettami formali e funzionali, ciò che colpisce ancora di più è la dissimmetria tra i costi e i benefici, la sproporzione tra, da un lato, la fatica ed il tempo impiegato, dall'altro i prezzi irrisori dei prodotti finiti, messi in crisi ogni giorno di più dall'avvento di corrispettivi di origine industriale.

Il carattere quasi struggente dei documentari di Serra, che per i suoi testi si rivolgeva ad intellettuali come Giuseppe Dessì e Manlio Brigaglia, è dato proprio dal contrasto, esperito dall'osservatore, tra il patrimonio prezioso di conoscenze messo in mostra dai "congiolargios" e la consapevolezza che queste stesse conoscenze, comunque inadeguate nell'avanzare della modernità, sono destinate a perdersi.

Dieci anni dopo, la trasmissione radiofonica *I maestri dell'arte paesana*[110], a cura di Fernando Pilia testimonia il progredire di queste stesse dinamiche storiche. L'indagine si svolge presso tre centri di produzione ceramica, Pabillonis, Dorgali e Oristano, che affrontano in modo peculiare il rapporto con la contemporaneità.

---

[110] Riproposto in P. Clemente (a cura di), *Storie allo specchio, Gli Archivi della memoria*, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana, 2005, risorse disponibili *on line* agli indirizzi http://www.sardegnadigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4462&id=26208,
http://www.sardegnadigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4462&id=26203,
http://www.sardegnadigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4462&id=26104

Pabillonis, in cui si realizzano esclusivamente manufatti d'uso, ed in particolare pentole per la cottura dei cibi, appare in crisi: secondo il destino più comune delle arti puramente funzionali, nuovi prodotti di minor prezzo e maggiore reperibilità e facilità d'uso hanno messo in crisi i lavoratori del settore. Gli artigiani sono anziani in prevalenza, ancorati agli antichi metodi di lavorazione e di distribuzione tramite commercio ambulante a piccolo raggio (metodi che già i documentari di Serra, dieci anni prima, avevano mostrato essere antieconomici), Nelle parole del pentolaio Giuseppe Piras si può cogliere ancora un sentimento di orgoglio per il proprio lavoro, capace di produrre pentole che "anche i signori, anche i dottori" richiedono, in virtù di una qualità data proprio dalle abilità artigianali. Si dice infatti che "la pasta viene lavorata come il pane", espressione pittoresca ma anche di grande densità antropologica, ricca di implicazioni nell'associazione tra il pane e la creta come elementi cardine della vita. La testimonianza del più anziano Antonio Pinna mostra invece una amarezza ed un realismo impietoso: i guadagni sono irrisori; "non sono contento (…) è un brutto mestiere – afferma – (…) sono analfabeta completamente (…) sono povero".

Tutt'altra atmosfera si respira a Dorgali, in cui già si sentono gli effetti dello sviluppo del turismo balneare. L'artigiano Michele Pireddu ha frequenti contatti con i turisti, il commercio va talmente bene da poter pensare ad esportazioni nel resto d'Italia, e la bottega offre "l'imbarazzo della scelta", ed in particolare si nota la presenza di oggetti, come la "statuina che si orienta a questi costumi babaricini" che non ha riscontro nelle tipologie tradizionali, ma è prodotta ad uso e consumo di uno sguardo esterno, in cerca di "autenticità fittizie".

Per quanto riguarda Oristano questo reportage presenta una situazione con luci ed ombre determinata dai rapidi mutamenti della situazione economica e sociale: la plastica ha sostituito quasi totalmente i manufatti di terracotta per la quotidianità ("la plastica ci ha rovinato", afferma la moglie dell'artigiano Stevene Incani), ma il turismo ha determinato la nascita di una produzione di souvenir che, per quanto estranea alle tipologie tradizionali, si richiama alla tipicità della Sardegna nei soggetti, in particolare nel riferimento alla tematica nuragica (si citano infatti riproduzioni ceramiche di bronzetti e di nuraghi in scala). Si continua inoltre a produrre la brocca della festa, curiosamente definita "soprammobile di lusso all'antica".

Il turismo costituisce una risorsa anche in quanto determina un interesse per l'atto performativo della lavorazione ceramica tradizionale in sé: oggetto di interesse non è tanto l'artigianato, quanto l'artigiano stesso.

Negli anni Settanta, mentre la ceramica sarda conosce un momento di crisi sul piano della creatività, anche la riflessione critica e l'analisi storica languono. È una generale perdita di interesse anche sul piano nazionale per questa tecnica, che si riflette sulla situazione regionale.

Artigianato Sardo[111] di Vico Mossa è uno dei pochi esempi dell'interesse che, negli anni Ottanta, inizia a riaccendersi sull'artigianato sardo. Il capitolo dedicato alla ceramica deriva in larga parte da fonti bibliografiche, riprese a volte con una certa leggerezza. Mossa registra però anche l'attività di ceramisti di numerosi artisti, e distingue una

[111] V. Mossa, *Artigianato Sardo*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 1983.

tendenza "moderna" da una "tradizionale", lamentando però l'inarrestabile ascesa del mercato dei *souvenirs*, oggetti "senz'anima" anche se prodotti negli antichi centri figulini.

Anche Fernando Pilia ritorna sul tema da lui già affrontato negli anni Sessanta, con una pubblicazione promossa dall'ente regionale e distribuita gratuitamente, mirante a riproporre sul territorio nazionale l'attenzione per l'artigianato sardo: *Sardegna Lavoro artigiano. L'uomo, la sua opera*[112]*, in una terra magica.*

Con gli anni Novanta si apre una nuova fase di approfondimento critico e storiografico. Affievolitasi negli anni l'attività dell'I.S.O.L.A., sommersa da problemi burocratici, gestionali ed economici, e venuto meno dunque un certo tono trionfalistico nelle argomentazioni relative all'artigianato sardo, si aprono spazi di riflessione più razionale e meditata. Giuliana Altea e Marco Magnani portano avanti uno studio sistematico dell'arte del Novecento Sardo, riconoscendo nelle arti applicate un ruolo di rilievo sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. *Pittura e scultura del Primo '900*[113] dà largo spazio all'attività degli artisti-ceramisti, ed ancor più *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*[114], in cui il capitolo conclusivo indaga proprio il "dialogo tra arte ed artigianato".

Numerose, anche se meno approfondite, le pubblicazioni di Marco Marini e Maria Laura Ferru, che indagano nello specifico il

---

[112] F. Pilia, *Sardegna. Il lavoro artigiano. L'uomo, la sua opera, in una terra magica*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1986.

[113] G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso, 1995.

[114] G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000.

mondo della ceramica sarda, affrontando anche lunghe sequenze temporali. Per ciò che riguarda la produzione otto e novecentesca, *Ceramica di Sardegna : la storia, i protagonisti, le opere 1920-1960* offre una veloce ricostruzione storica[115], soffermandosi poi a delineare le figure dei maggiori ceramisti del periodo. Marini inoltre cura un utile catalogo di quarant'anni di mostre I.S.O.L.A.[116], ricco di documentazione fotografica e riferimenti ad opere, date ed autori, strumento atto a stimolare ulteriori e più approfondite ricerche.

Mario Atzori, all'interno del volume *Tradizioni Popolari della Sardegna*[117], fornisce per la prima volta una chiara prospettiva antropologica per lo studio della ceramica sarda, individuandone le specificità all'interno della vasta categoria della cultura materiale, e vincendo dunque le resistenze a considerare l'artigianato come elemento costitutivo delle tradizioni popolari, resistenze allora ancora presenti in parte della comunità scientifica antropologica.

Nell'estate del 2000 si svolge a Sassari, all'interno del Padiglione dell'Artigianato, ora intitolato ad Eugenio Tavolara, la mostra antologica *Cent'anni di Ceramica*, a cura di Antonello Cuccu, che ne redige anche il ricco catalogo[118]. A capitoli introduttivi che delineano la situazione della ceramica in Sardegna nel Novecento, seguendone cronologicamente

---

[115] M. Marini, M. L. Ferru, *Ceramica di Sardegna : la storia, i protagonisti, le opere 1920-1960*, Cagliari, Tema, 1990

[116] M. Marini, *Artigianato in mostra : quarant'anni di storia economica e sociale : I.S.O.L.A. 1957-1997*, Cagliari, Sole, 1997.

[117] M. Atzori, *Tradizioni Popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Edes, 1997

[118] A. Cuccu, *Cento Anni di Ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Nuoro, Ilisso, 2000

l'andamento, si affiancano schede sui singoli protagonisti, a cui è dato notevole risalto, e di cui vengono messe in luce in particolare innovazioni, caratteri stilistici peculiari e capacità tecniche (Cuccu è del resto egli stesso artista e ceramista).

È del 2007 il volume monografico collettivo *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*[119], che riunisce contributi di carattere archeologico, storico, linguistico, etnografico, storico artistico e finanche tecnico ed economico, al fine di fornire una panoramica generale sulla produzione sarda dalle origini preistoriche sino alle problematiche e alle sfide del presente.

[119] AA. VV. *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2007.

CAPITOLO II

SEZIONE II

CERAMICA IN SARDEGNA DAL NOVECENTO AD OGGI

Industrializzare il folklore era un'idea magnifica

Anonimo cronista dell'Unione Sarda

Percorrere le strade della modernità ed al contempo rimanere attaccati alle proprie radici: è in questa dialettica tra *routes* e *roots*[120] che si giocano le sorti della ceramica sarda del Novecento. Per questo come per molti fatti culturali del secolo passato e dell'epoca attuale, i due impulsi entrano in conflitto e si bilanciano guidandone la fenomenologia.

L'Ottocento, come si è visto dai resoconti dei cronisti dell'epoca[121], è per la produzione ceramica sarda un secolo piuttosto statico. Norme corporativistiche rigide, scarsità di conoscenze tecniche e geologiche, metodi di approvvigionamento e di lavorazione dell'argilla inadeguati e dispendiosi in termini di risorse materiali ed umane, determinano una produzione di livello medio basso ed insufficiente per l'esigenze della popolazione e la conseguente necessità di importare dalla Liguria e dalla Campania i manufatti per colmare il fabbisogno.

Alcune avvisaglie della volontà di rinnovamento possono essere colte. Tra queste l'insofferenza degli artigiani stessi per le imposizioni degli statuti (significativo l'episodio raccontato da Alberto Della Marmora sulla petizione a lui inoltrata da un artigiano, al fine di ottenere il permesso di fabbricare tegole[122]). Si ha inoltre notizia di diversi

---

[120] Per l'utilizzo di queste due categorie nell'ambito dell'analisi antropologica della contemporaneità cfr. J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge - London, Harvard University Press, 1997 (tr. It. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

[121] Cfr. Sezione I.

[122] Cfr. A. Della Marmora, *Voyage en Sardaigne, de 1819 a 1825, ou Description statistique, phisique et politique de cette Île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Paris, Delaforest, 1826 ed. it. A cura di M. Brigaglia, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro, Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1995, 3 voll. Cfr. Sezione precedente.

tentativi di impresa, con risultati negativi o effimeri[123]: nel 1861 si impianta una fabbrica ceramica a Santa Greca, vicino a Cagliari, capace di produrre maioliche ad imitazione di quelle francesi, ma fallisce per problemi tra i soci; nel 1871 Antonio Telmon apre lo stabilimento "Maria di Bonaria" in cui produce maioliche bianche, e nello stesso anno Augusto Richard inizia lo sfruttamento delle argille di Teulada. Poco dopo ulteriori iniziative vengono prese a Cagliari (la fabbrica "Ceramica Sarda" del 1880) e a Tortolì. La ricchezza geologica della Sardegna attira investimenti ed iniziative, ma il tessuto connettivo sociale, culturale e d economico appare ancora troppo debole.

Preparato da un lungo percorso di autoconsapevolezza e presa di coscienza delle problematiche dell'isola, il Novecento vede in Sardegna il consolidarsi di una classe intellettuale fortemente determinata ad attuare una rinascita dell'isola al contempo culturale, spirituale, economica e sociale[124]. Il primo passo per la costruzione di un'identità sarda è il volgere lo sguardo al di là dei confini della regione, in un atteggiamento cosmopolita. Ordire una rete di rapporti e contatti, aggiornarsi sulla situazione culturale, letteraria ed artistica italiana, viaggiare ed allontanarsi dall'isola, ma sempre con in mente la Sardegna. I protagonisti di questo processo sono noti: Grazia Deledda, Sebastiano Satta, Francesco Ciusa,

---

[123] Cfr. G. Spano, *Note, aggiunte e emendamenti all'Itinerario dell'isola di Sardegna di Alberto della Marmora* , a cura di M. Brigaglia, Nuoro, Archivio fotografico sardo, 2001, e F. Pilia, *Sardegna il lavoro artigiano,* Novara, Istituto geografico De Agostini, 1986.

[124] In particolare per ciò che riguarda il ruolo degli artisti vedi G. Altea, A. Magnani, G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso, 1995, per l'ambiente letterario vedi il recente S. Paulis, *La costruzione dell'identità: per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Sassari : Edes, 2006

Giuseppe Biasi, tra i più noti, ma anche personaggi "minori" come Gavino Clemente, sono i protagonisti del processo di definizione di una identità sarda che, nei suoi caratteri principali, ancora oggi è accettata nelle rappresentazioni e nelle auto rappresentazioni della popolazione isolana.

Per comprendere il risveglio dell'interesse per l'arte popolare e, di conseguenza, il fortissimo impulso verso un rinnovamento del settore ceramico, è dunque necessario guardare contemporaneamente agli stimoli esterni ed interni all'isola.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ma con un certo ritardo, dovuto a ragioni storiche[125], rispetto ad altre realtà occidentali, si sviluppano in Italia gli studi di folklore. La raccolta e lo studio delle tradizioni popolari rispondeva all'esigenza di fondare una unità nazionale, al contempo riconoscendo la specificità e la diversità delle diverse culture regionali italiane. Inizialmente il compito più importante sembra essere quello della registrazione del patrimonio orale di canti e racconti, e della documentazione di usi e costumi. L'accento viene posto cioè in prevalenza sugli elementi immateriali della cultura, che si avvertono minacciati dall'avvento della modernità, in via di sparizione. Una lotta contro il tempo viene ingaggiata per sottrarre all'oblio della storia elementi sentiti come fondativi dell'identità regionale e, ad un livello più alto, nazionale.

Alla cultura materiale è inizialmente dedicata minore attenzione: gli oggetti, concreti e dotati di fisicità e funzione d'uso all'interno delle comunità, sembrano poter offrire migliori garanzie di permanenza.

[125] Cfr. U. Fabietti, *Storia dell'Antropologia*, Bologna, Zanichelli 2001, pp. 62 – 66.

Si colleziona, naturalmente, e si promuovono campagne di acquisti per raccogliere gli oggetti più svariati provenienti dalle case contadine. Già dal 1907 Lamberto Loria, dopo una lunga esperienza nei paesi extra-europei, sostiene la necessità di raccogliere manufatti non più e non solo esotici, ma provenienti dalle variegate realtà regionali. "Compare qui – forse per la prima volta – quello che si può considerare il *mito di fondazione* dell'etnografia italiana, cioè di quel ramo dell'etnologia generale che – secondo la definizione di Loria – doveva occuparsi della cultura materiale, degli oggetti dei popoli […] italiani."[126].

Etnografi, collezionisti e i commercianti più accorti rilevano a prezzi irrisori oggetti che i proprietari, appartenenti alla popolazione rurale, sono spesso ansiosi di sostituire con corrispondenti di produzione industriale. La permanenza di usi e costumi tradizionali va spesso di pari passo, in Italia, con condizioni di drammatico sottosviluppo: la letteratura etnografica del tempo indugia spesso tra un sentimento romantico di fascinazione per le usanze tradizionali e la denuncia delle iniquità sociali e della condizione di disagio delle culture subalterne.

A questo *status quo* si cercano soluzioni che permettano in qualche modo di preservare "l'autenticità" della tradizione ed al tempo stesso elevare il tenore di vita delle popolazioni; la valorizzazione dell'arte popolare si presenta come una via praticabile.

Da prospettive diverse e con influenze reciproche, gli artisti arrivano alla medesime conclusioni: forme, colori e motivi tradizionali

[126] S. Puccini. *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, 2005, Roma, Meltemi Editore, p. 12.

sembrano costituire un repertorio fresco, paradossalmente moderno, grazie al quale venire fuori dall'impasse tardo ottocentesca. L'*Art nouveau* ha indebolito le barriere tra arte e vita, e ancor di più tra arte pura ed arte applicata: nuovi campi di azione si aprono per gli artisti. Duilio Cambellotti è, in Italia, una figura emblematica di questo clima culturale: artista eclettico impegnato in progetti di architettura, scultura e arte applicata, il maggiore ceramista del suo tempo, si distingue per il suo impegno sociale nella lotta per l'emancipazione delle popolazioni dell'Agro Pontino. Il mondo contadino è per l'artista luogo di purezza e bellezza incontaminate, ma ciò non gli impedisce di vedere le problematiche e la situazione drammatica in cui esso versa.

Non è un caso che sia Cambellotti a vincere, nel 1910, il concorso per l'allestimento della Mostra dell'Agro romano progettata nell'ambito della grande Esposizione universale per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, svoltasi a Roma nel 1911.

Nella Mostra di Etnografia italiana contestualmente organizzata da Lamberto Loria, una delle maggiori attrazioni dell'esposizione, per la prima volta è presentato al pubblico italiano ed internazionale un panorama completo degli usi, dei costumi e dei manufatti provenienti dalle diverse regioni d'Italia, secondo il principio ispiratore della varietà nell'unità. La rivendicazione delle specificità regionali infatti è svolta non in funzione di spinte disgregatrici dell'unità nazionale, come si potrebbe pensare, ma proprio a servizio di questa unità.

Incaricato dell'organizzazione, Loria dedica diversi anni alla raccolta dei materiali, effettuata personalmente, con numerosi viaggi per

l'Italia, in condizioni spesso disagevoli, ma anche grazie all'aiuto di corrispondenti regionali.

Tra questi, Gavino Clemente è uno dei più attivi ed entusiasti. Fabbricante di mobili sassarese ma anche appassionato di "cose sarde", come tutti gli intellettuali e artisti isolani del Primo Novecento, si dedica all'acquisizione degli oggetti sia per conto di Lamberto Loria che per il Padiglione Regionale che la Sardegna, come le altre regioni d'Italia, preparava in occasione dell'Esposizione Internazionale.

L'epistolario tra Loria e Clemente, conservato negli archivi del *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari* di Roma, in gran parte inedito,[127] è del massimo interesse per diversi motivi.

Dalle lettere, la cui frequenza e contenuto portano a ritenere il rapporto tra i due molto solido e non determinato da mere ragioni utilitaristiche, emerge il pensiero di Loria riguardo all'etnografia, alla museologia e alle tradizioni delle popolazioni rurali. È possibile inoltre ricavare con chiarezza la poetica di Gavino Clemente, protagonista dell'arte applicata in Sardegna, e seguire gli sviluppi della sua concezione dell'arredamento verso un riadattamento di motivi decorativi e pezzi di mobilio popolari che farà scuola in Sardegna e costituirà un canone, tanto da identificarsi e sovrapporsi letteralmente alla preesistente produzione popolare.

L'interesse per la figura di Clemente è dato anche dalla riuscita del suo progetto (almeno per un breve periodo) di coniugare le tendenze dell'arredamento contemporaneo in Italia e gli stilemi della produzione

[127] Alcuni brani relativi ai costumi sono pubblicati in *Costumi ritrovati* catalogo della mostra a cura di S. Massari e P. Piquereddu, Nuoro, Ilisso 2005).

tradizionale. Inoltre, anche dal punto di vista commerciale Clemente si pone come figura di collegamento e mediazione tra la cultura popolare (produttrice o venditrice di manufatti tradizionali) e la cultura egemone desiderosa di acquisire questi manufatti per ragioni scientifiche, culturali e identitarie. L'epistolario, che copre un periodo di circa tre anni, è composto da tre parti principali:

1. L'organizzazione dell'Esposizione Etnografica del 1911, con i relativi problemi di natura logistica, di raccolta dei materiali, di copertura finanziaria, di opportunità dell'esporre o meno alcuni manufatti. In questa parte si nota l'entusiasmo di Clemente, non immune da una certa mancanza di realismo e di considerazione dei vincoli economici , così come la ferrea volontà di Loria e la sua buona conoscenza pregressa del patrimonio sardo.

2. I progressi di Clemente nell'elaborazione di uno "stile sardo" per i mobili da lui prodotti ed in seguito i successi derivanti dalla commercializzazione. Di particolare importanza sono le dichiarazioni di poetica di Clemente e l'ammissione del ruolo avuto dagli oggetti raccolti per l'Esposizione come modelli per l'estrapolazione di motivi decorativi.

3. L'organizzazione del viaggio (poi non effettuato) dei membri del Comitato per L'Etnografia Italiana in Sardegna.

Come afferma Sandra Puccini relativamente al criterio museografico adottato da Loria,

> La raccolta dei materiali privilegia le "cose dall'estetica vistosa" o "quelle che hanno un incontestabile valore artistico", ma Loria dichiara di voler raccogliere tutto ciò che è rappresentativo anche se "esteticamente spregevole", sarà poi il pubblico della

mostra "ad attribuire anche agli oggetti *poveri* e di uso quotidiano un valore estetico legato alla loro armoniosa, essenziale semplicità[128].

Si percepisce dunque una tendenza ad ampliare la categoria di arte popolare sino a comprendere l'intera cultura materiale. La discriminante non è data dallo stile ma dall'origine: organicità rispetto alla comunità d'uso e rispetto dei metodi di produzione codificati dalla tradizione.

L'evento segnerà anche per le ceramiche sarde l'approdo ad una visibilità internazionale, e la prima importante tappa per lo sviluppo della produzione novecentesca. Loria si mostra interessato ai processi di fabbricazione e agli artigiani stessi, che vorrebbe portare a Roma per allestire, secondo l'usanza del tempo, *tableaux vivants* etnografici per "animare" i *settings* ricostruiti[129]. L'idea, che ha origine già verso la metà del 1909, sarà effettivamente realizzata nel 1911: "Lavorazione della ceramica ad Oristano" (il centro ceramico più importante dell'Isola dal punto di vista storico, tipologico ed economico), comprendente la "Preparazione della creta" e la "fabbricazione delle brocche (d'esame) stoviglie di forme caratteristiche", sarà una delle tredici scene che verranno messe in atto a beneficio dei visitatori[130].

Loria sembra invece meno convinto delle potenzialità estetiche e di esemplificazione etnografica dei manufatti ceramici sardi, probabilmente visti come perdenti nel confronto con analoghe

[128] S. Puccini. *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, 2005, Roma, Meltemi Editore, p. 32.

[129] Archivio MNATP, fascicolo 203, Lettera di Loria a Clemente dell'11 giugno 1909.

[130] Archivio MNATP, fascicolo 203, Nota delle scene Caratteristiche in Sardegna

produzioni del Sud Italia. Tra gli acquisti da lui fatti direttamente durante il soggiorno in Sardegna del 1910, viaggio in cui è accompagnato dallo stesso Clemente, non ci sono infatti ceramiche[131], anche se questo può essere dovuto alle difficoltà del trasporto. Interessato a garantire la varietà dell'esposizione, Loria richiede, al suo ritorno a Roma, l'acquisto di oggetti della casa tipica sarda, tra cui, da Banari, "un brucia castagne di terracotta e coci-pane di terracotta" e Brocche d'esame da Oristano; nomina inoltre un altro intermediario a cui rivolgersi per le ceramiche, l'avvocato Gavino Uras Binna, incaricato anche di rintracciare lo statuto del *Gremiu de is congiulargius* di Oristano[132].

Ricorrono inviti alla morigeratezza rivolti a Clemente, per limitare i suoi acquisti; inviti che si fanno ancora più pressanti quando, a partire dal settembre 1910, Francesco Baldasseroni affianca Loria come corrispondente di Clemente, per aiutarlo nei gravosi compiti organizzativi.

Clemente ha sempre parole entusiastiche nella descrizione degli oggetti che propone per l'acquisto, dalla "bella brocca d'Oristano graziosa davvero"[133] alla "speciale serie di pentole e tegami" di Pabillonis[134], alle ceramiche di Dorgali "splendide e diverse molto da quelle di Oristano, forme graziosissime"[135], ma gli organizzatori intimano

---

[131] Archivio MNATP, fascicolo 202, due documenti: il primo senza data, il secondo del 26 giugno 1910.

[132] *Ibidem*. Lettera di Loria a Clemente del 19 luglio 1910.

[133] Archivio MNATP, fascicolo 203, Lettera di Clemente a Loria del 20 giugno 1909

[134] *Ibidem*, Lettera di Clemente a Loria del 16 settembre 1910.

[135] *Ibidem*, Lettera di Clemente a Loria del 7 dicembre 1910.

di acquistare solo ceramiche che abbiano "nella lavorazione caratteristiche diverse"[136] rispetto a quelle già possedute.

All'apertura della mostra, secondo quanto risulta dalle schede[137] presenti in archivio, il corredo ceramico della sezione Sardegna proveniva esclusivamente da Dorgali e Oristano, ed era così composto: delle Brocche, provenienti dalla raccolta personale di Clemente, denominate con termine dialettale "Broccas e Brocchittas", usate in tutta la Sardegna, fabbricate a Dorgali ma acquistate a Sassari da Serafino Monni. La nota riporta "Sono fabbricate di terra argillosa esistente nel luogo, la cottura è fatta in forni speciali di loro fabbricazione."

Da Dorgali provengono un vaso per fiori ("vasettu pro froris"); brocche a forma di gallo, coperte di vernice ("brocchittas"); un'anfora a due manici; un'anfora decorata in rilievo; un' anfora a forma "d'occa" (sic); un'anfora con manico, una caraffa e piattini per le anfore (prattos).

La caratteristica saliente delle acquisizioni provenienti da Oristano è la presenza del nome dell'artigiano all'interno della scheda: La *Cena degli apostoli* e la *Trinità* di Giuseppe Pinna, *S. Efisio e S. Espedito* (un vaso per acqua con foro e coperchio) di Efisio Cau, cinque *Cavalli con fantino* e una *Brocca con la vittoria* di Sisinnio Deriu, una *Brocca con la Vergine* di Giovanni Dasfi, una *Brocca con angelo* di Giuseppe Orrù e la Bottiglia rappresentante un frate di Michele Parri. È indicato infine un portafiori, senza ulteriori specificazioni[138].

---

[136] *Ibidem*, Lettera di Baldasseroni a Clemente del 22 settembre 1910.

[137] *Ibidem*.

[138] Tutti gli oggetti sono oggi conservati al Museo Nazionale di Arti e Tradizioni popolari di Roma.

Il testo della scheda fornisce qualche informazione, veloci appunti stilati dallo stesso Clemente:

> "Terrecotte sarde. Brocche: di terra argillosa che si provvede dal paese medesimo. La forma è detta mariga e marighedda. Usate in poche regioni dell'sola. Fabbricate ad Oristano. L'operaio che le lavora (chiamato figulo) fa le decorazioni di proprio gusto e cerca di imitare meglio che può dei quadri e figure. Si usano più per ornamento che altro".

Ciò che inoltre può essere notato è il prezzo irrisorio pagato per le ceramiche, in confronto ai manufatti di altri materiali, in particolare ai cestini: basti pensare che la spesa totale per le ceramiche ammontava a 1790 lire, contro le 43.030 lire per i bicchieri di corno.

L'Esposizione fornisce dunque una preziosa documentazione delle forme e dei tipi di ceramica più diffusi in Sardegna: semplici oggetti d'uso dalle forme essenziali, brocche decorate e smaltate dall'esuberanza decorativa barocchegiante e con una tendenza alla rappresentazione di scene sacre o episodi storici, secondo modelli iconografici di origine colta ma rielaborati e volgarizzati a livello popolare, infine rappresentazioni zoomorfe ed antropomorfe in cui prevale di volta in volta l'elemento apotropaico o la nota umoristica (figg. 1-5).

È questa la base, il punto di partenza per la rielaborazione della tradizione che verrà portata avanti per tutto il Novecento, anche se, in modo forse sorprendente, i pionieri della ceramica artistica sarda ne rifiuteranno i suggerimenti formali, che verranno ripresi, con notevole grado di consapevolezza, solo nel secondo dopoguerra.

Testimonianza eloquente del nuovo interesse per le arti popolari, e della conseguente rivalutazione di queste sul piano estetico ed economico-commerciale, sono i numeri speciali che la rivista inglese *The Studio* dedica alla *Peasant art* europea a partire dal 1910.

Queste pubblicazioni monografiche, significativamente, appaiono in un arco cronologico che va dal 1910 al 1929, ventennio che vede un generale interesse per il folklore e, non secondariamente, per le opportunità di sfruttamento commerciale di esso, in particolare mediante la ripresa di modelli ed iconografie tradizionali nella produzione industriale e nel commercio di manufatti originali per un'utenza di larghe disponibilità , desiderosa di arredare la propria casa con elementi di svariata provenienza esotica.

Allo stesso tempo queste pubblicazioni, dedicate alla Svezia, Lapponia ed Islanda[139] nel 1910, all'Austria e Ungheria[140] nel 1911, alla Russia[141] nel 1912, all'Italia[142] nel 1913 ed infine, dopo una lunga pausa, alla Romania[143] nel 1929, riflettono anche l'interesse dei governi per la valorizzazione dei rispettivi patrimoni di tradizioni popolari, attuato

---

[139] Holme C. (edited by), *Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland*, "The Studio" Special number, Autumn 1910, London, 1910.

[140] Holme C. (edited by), *Peasant Art in Austria and Hungary*, "The Studio" Special Number, Autumn, 1911, London, 1911

[141] Holme C. (edited by), *Peasant Art in Russia*, "The Studio" Special number, Autumn 1912, London 1912.

[142] Holme C. (edited by), *Peasant Art in Italy*, "The Studio" Special number, Autumn 1913, London 1913.

[143] Oprescu G., *Peasant Art in Romania*, "The Studio" Special number, Autumn 1929, London 1929.

mediante il finanziamento di campagne di raccolta di cultura materiale nei loro territori, la promozione di istituzioni atte allo studio di questi fenomeni, l'organizzazione di eventi espositivi.

La monografia dedicata all'arte popolare italiana[144] trae origine proprio dall'interesse suscitato dalla Mostra etnografica del 1911 e presenta una ricca documentazione, riservando alla Sardegna un posto di rilievo. L'apparato fotografico in particolare fornisce esempi di arte popolare sarda per quasi tutte le categorie, ma la ceramica è assente. Questa omissione è significativa ed eloquente: a questa data è ancora forte la ricerca del pittoresco, del particolare decorativo, della caratteristica di eccezionalità: le ceramiche sarde, quasi esclusivamente d'uso e povere nei materiali e nelle forme, appaiono agli occhi degli osservatori stranieri non meritevoli di nota.

Ed a simili conclusioni sembrano arrivare gli artisti che, a partire dal secondo decennio del Novecento, affiancano o pensano di affiancare all'arte pura progetti di arte applicata, capaci di dare soddisfazioni economiche immediate ma anche la libertà di sperimentare nuove soluzioni formali e nuovi contenuti ideologici.

L'adesione di Francesco Ciusa (1883 – 1949) e di Giuseppe Biasi (1885 – 1945) al manifesto *Rinnovandoci Rinnoviamo*[145] nel 1917 può essere

---

[144] Riproposto in traduzione nel volume a cura di M. Marini, *Arte popolare in Italia. The Studio 1913. L'artigianato artistico della Sardegna del Primo Novecento*, Cagliari, Punto di Fuga, 1996.

[145] Elaborato da Galileo Chini, Filippo Cifariello e Plinio Nomellini. Sull'episodio cfr. G. Altea, "Francesco Ciusa e il contesto sardo d'inizio secolo", in *L'opera di Francesco Ciusa, A*tti del convegno di Studi, Nuoro, 17 maggio 1990, p. 85. Sono anni di vivaci

considerato l'evento simbolico che sancisce l'inizio della ceramica artistica sarda[146]. Tra i promotori del documento, che indica la necessità di uno sviluppo delle arti applicate italiane secondo una direzione che privilegi l'ispirazione a modelli dell'artigianato tradizionale, c'è Galileo Chini, che già dal 1896 aveva fondato la manifattura "Arte della Ceramica", e nel 1906 una nuova impresa di arti decorative "Le fornaci di San Lorenzo".

Le ceramiche di Chini, aggiornate sui modelli liberty di gusto europeo, costituiscono quasi un unicum nella produzione ceramica industriale italiana, che in prevalenza rimane ancorata a modelli ottocenteschi o si dedica alla riproduzione in stile delle maioliche rinascimentali[147].

Le motivazioni di questo stato di cose risiedono in parte in una tendenza dell'arte italiana tra Ottocento e Novecento a restare attaccata a modelli del passato, anche in virtù di un "mancato 'europeismo' a favore di una 'italianità'"[148], ma soprattutto in considerazioni di carattere economico: le grandi fabbriche traevano i maggiori guadagni dalla produzione di imitazioni perfette delle opere rinascimentali, oggetto di collezionismo proprio nei paesi in cui l'Art Nouveau aveva maggiore presa. Innovare forme e stilemi decorativi metteva a rischio la posizione sul mercato, e in ultima analisi la sopravvivenza stessa delle aziende; chi

---

dibattiti sul futuro dell'arte decorativa italiana, stimolati dalla situazione internazionale.

[146] G. Altea, *La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento*, in AA. VV., *Ceramiche, Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Nuoro, Ilisso 2007, p. 321.

[147] F. Benzi, *Il liberty in Italia*, Milano, Motta, 2001, pp. 259-267.

[148] *Ibidem*, p. 262.

provò a farlo, non ne ricavò benefici in termini di sviluppo economico ed apprezzamento del pubblico.
Anche i meccanismi di apprendistato non favorivano il rinnovamento dei modelli: le botteghe erano dirette da maestri formatisi nella seconda metà dell'Ottocento, che tramandavano agli apprendisti tecniche e modelli di gusto eclettico e storicistico.
Paradossalmente, solo fabbriche di nuova fondazione, non schiacciate dal peso della tradizione, potevano aprirsi facilmente al liberty.
Secondo quanto afferma Benzi[149],

> "se escludiamo la Chini, la maggiore vivacità e aderenza ai canoni estetici europei la dobbiamo ad artisti isolati da un contesto di fabbrica e che di volta in volta si servivano delle attrezzature di questa o di quella bottega per realizzare i loro modelli. Fu la generazione degli artisti "totali", per i quali l'arte non aveva settori e che si cimentavano nella ceramica come nella pittura, nella grafica come nell'affresco, più di tutti Cambellotti e De Carolis.

Ed artisti "totali" possono essere definiti in questo senso anche i pionieri dell'arte sarda del Novecento (meno Biasi, quasi esclusivamente pittore ed illustratore, sicuramente Ciusa e Melkiorre Melis), che nella ceramica vedono un materiale ed una tecnica *à la page*, che la relativa facilità di modellazione, la duttilità nell'uso, la possibilità di una produzione quasi seriale pur nel rispetto delle tecniche artistiche e/o artigianali, rendono un *medium* particolarmente appetibile. Ma i propositi espressi dal manifesto *Rinnovandoci rinnoviamo*, relativamente all'utilizzo dei

[149] *Ibidem*, p. 265.

modelli popolari per una nuova arte italiana, devono essere ben valutati all'atto di accostarsi alla modellazione ceramica: l'esigenza di una forte caratterizzazione etnica e, d'altra parte, la volontà di adeguarsi ad un gusto internazionale che inizia già a volgere verso il déco, richiedono l'utilizzo di modelli differenti da quelli offerti dalla produzione popolare sarda.

Poco rimane a testimoniare l'impegno di Giuseppe Biasi nella ceramica: materiale documentario relativo al suo impegno per la costituzione, nel 1919, di una Società Sarda di Arti Applicate (S.S.A.A.) destinata a coinvolgere artisti ed artigiani per la creazione di linee di soprammobili immediatamente riconoscibili sul mercato come sardi ("la decorazione sarda quella antica più la correzione e lo svolgimento che vi portano gli artisti di oggi")[150]. Un programma, fallito sul nascere, che presenta diversi punti di contatto con quello che sarà dell'Istituto Sardo Lavoro Artigiano (I.S.O.L.A.) più di trent'anni dopo. Restano inoltre dei bozzetti per dei piatti progettati negli anni Trenta e prodotti dalla Lenci di Torino. Ad oggi è nota un'unica mattonella ceramica (fig. 6), risalente alla prima metà degli anni Venti, di un vivace cromatismo sui toni del giallo, che riproduce a grandi linee l'iconografia della xilografia *Visi di Donne* del 1912-1915 (fig. 7). Prodotta a Sansepolcro dalla ditta Primo Tricca, di sardo non ha che il soggetto, anch'esso trasfigurato in un ideale femminino alieno da troppo dirette citazioni etnografiche.

Pur nella impossibilità di giudicare il tenore di una serie da un unico esemplare, l'analisi sembra confermare il generale atteggiamento di

[150] Sulla vicenda cfr. G. Altea, M. Magnani, *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega*, Sassari, 1989.

Biasi nei confronti della Sardegna: l'obiettivo principe è portarla all'attenzione internazionale e "cantarla", fondando al contempo una tradizione, ma attraverso strumenti stilistici internazionali: anche le durezze del segno e l'*à plat* di molte delle composizioni derivano da modelli colti d'oltralpe (espressionismo tedesco e secessione viennese) e poco hanno a che fare con le stilizzazioni dell'artigianato contadino.

L'arte popolare è dunque studiata ed apprezzata (si pensi alla collaborazione di Biasi con Ulisse Arata per il volume *Arte Sarda*[151]), ma ripresa solo in senso iconografico: ritratta ma non assimilata a livello formale. Rimane comunque un elemento fondamentale nella poetica del pittore, ed è evidente la volontà di estetizzare gli elementi della cultura materiale sarda. Una operazione sin troppo facile nella rappresentazione dei costumi dagli accesi cromatismi e dalle volumetrie ardite, ma che emerge anche nella raffigurazione delle umili ceramiche, che nelle tele dell'artista acquistano lustri metallici, torniture perfette, forme che tendono a rimarcare l'analogia, ricca di simbolismi, tra donna e vaso.

Un diverso rapporto con la cultura di origine e un maggiore peso nello sviluppo della ceramica sarda, soprattutto in relazione alle dinamiche tra colto e popolare, ha Francesco Ciusa, fondatore della prima bottega di ceramica artistica sarda.

Nel 1919 Ciusa dà seguito agli intenti del manifesto *Rinnovandoci rinnoviamo*, fondando la S.P.I.C.A (Società per l'Industria Ceramica Artistica), per produrre oggetti di arte applicata in terracotta decorata a freddo. Già nel periodo fiorentino aveva iniziato a realizzare ed a

[151] Cfr. Sezione I.

vendere ceramiche "di moda"[152], e le sperimentazioni erano proseguite negli anni Dieci in Sardegna, come testimonia una foto, databile al 1912 circa, nella quale Ciusa posa a fianco del poeta nuorese Sebastiano Satta[153] con il modello in gesso del piatto *Il Golfo degli angeli* (fig.8), che successivamente verrà tradotto in terracotta. Nel 1921 lo scultore presenta ben 24 modelli ceramici alla mostra di arte sarda popolare e contemporanea promossa dal Circolo Universitario Cattolico a Cagliari[154].

La manifattura SPICA, in funzione sino al 1924, produce "una serie di vasi e vasetti, di decorazioni rettangolari, di testine, di figurine, di cofani, di scatole"[155] (figg. 9-17, 21) , destinate ad un pubblico borghese e cittadino, ma esplicitamente ispirate all'arte popolare sarda. Ma è facile notare come lo stile e l'apparato decorativo derivino soprattutto dall'intaglio ligneo, dall'oreficeria e dall'intreccio, e nemmeno nelle forme vi sia alcun riferimento alla ceramica d'uso prodotta nel Medio e Basso Campidano.

Se il riferimento all'intaglio ligneo potrebbe essere spiegato con motivazioni biografiche (il padre dell'artista lavorava in questo campo), la compresenza di legami con altri comparti artigianali e il rifiuto della

[152] Secondo quanto riferisce R. Branca, *La vita nell'arte di Francesco Ciusa,* Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1975, p. 96.

[153] L'aspetto ancora vigoroso di Sebastiano Satta fa propendere per una datazione della foto intorno al 12, dato che la salute del poeta, morto alla fine del 1914, peggiorò progressivamente.

[154] Cfr. Altea e Magnani, *cit*, pp.220-221.

[155] Pier Massoli, s.t., *L'Unione Sarda*, 5 settembre 1923.

tradizione ceramica invitano a ricercare le ragioni più profonde della scelta.

Ciusa, autore novecentesco ma intriso di spiriti tardo simbolisti, investito della missione di vate della Sardegna[156], difficilmente avrebbe potuto rinunciare, nelle arti applicate così come nella produzione scultorea di maggior respiro[157], al vasto repertorio di simboli (croci, cuori, coppie di animali affrontate, teorie di forme geometriche pure o dalle reminiscenze antropomorfe, fitomorfe e zoomorfe), cui gli intagliatori delle cassapanche destinate a contenere il corredo della sposa sarda facevano ricorso in abbondanza nelle composizioni continuamente variate e reiterate attraverso il meccanismo elastico di norma e forma.

La cromia dell'oreficeria sarda, con il suo alternarsi del giallo intenso della filigrana d'oro, del rosso e del blu delle pietre incastonate nei monili, ripresa nei costumi più appariscenti con il contrappunto del nero dell'orbace, combinato infine con il colore puro della terracotta, offriva infinite possibilità di elaborazione formale capaci di evocare un'ideale di sardità arcaico e moderno, atemporale e quindi eterno.

---

[156] Il ruolo di "rivelatore" della Sardegna gli viene attribuito per la prima volta da Salvator Ruju nell'articolo *Arte ed Artisti Sardi – Francesco Ciusa*, in "La Tribuna", 9 maggio 1907. La consacrazione definitiva è nell'ode, *La madre dell'ucciso*, dedicata da Satta a Ciusa nell'aprile del 1907: "O Francesco, o fratello!/ (…) / E a te venìa dall'ombra antelucana / la parola profonda di questa terra antica…"(S. Satta*, Canti Barbaricini,* Roma 1910, cfr. l'ed. a cura di G. Paulis*, Canti,* Nuoro, Ilisso 1996, pp.120-123).

[157] Si veda ad esempio il basamento dell'*Ucciso*, presentata alla Biennale di Venezia del 1922, scultura distrutta nei bombardamenti di Cagliari durante la Seconda Guerra Mondiale, ma nota da foto d'epoca.

Ad esempio, la scatola (fig.15) di forma cilindrica con coperchio dotato di piolo ottagonale, decorata a freddo in tricromia giallo-nero-rosso su fondo non dipinto[158], marchiata SPICA e risalente agli anni 1919-1921, presenta una decorazione ad imitazione della tecnica dell'intaglio ligneo, con dentelli, losanghe e incisioni lungo tutta la superficie. Alcuni motivi decorativi sono evidenziati dal colore, che si distribuisce con un elevato senso della simmetria, convogliando visivamente l'attenzione sul motivo centrale del cuore trafitto dalla spada, simbolo di derivazione cristiana (si tratta del *cuore trafitto di Maria*). Elemento iconografico derivante dalla profezia di Simeone di cui si parla nel *Vangelo di Luca*, ma diventato canonico nel repertorio decorativo di molte tradizioni artigianali europee, è qui utilizzato in un oggetto "grazioso" destinato all'arredamento di abitazioni laiche e borghesi, ma mantiene comunque una forza evocativa, ormai svincolata dal contenuto religioso, che pure conferisce all'oggetto stesso un *pathos* particolare.

Questa tendenza al simbolismo coniugato con un'attenzione spinta alla piacevolezza decorativa è ulteriormente accentuato nelle plastiche che riproducono la figura femminile, sia essa ritratta a figura intera (fig. 11), o come semplice testina dall'ovale perfetto coronato dalla cuffietta di Desulo[159] (fig. 14), di una purezza quasi neo-quattrocentesca, o ancora in scene di maternità poste a coronamento di scatole e

[158] Nuoro, Archivio per le arti applicate.

[159] La cuffietta tipica del costume di Desulo conosce nell'arte del primo novecento sardo uno straordinario successo iconografico, dovuto alla sua singolare consonanza con il gusto e la moda del tempo. Nella sua preziosità decorativa, materica e cromatica, e la sua forma essenziale, divenne simbolo della bellezza dell'intera cultura tradizionale sarda.

bomboniere. In un esemplare risalente sempre al primo periodo di produzione (fig. 9), la volontà di trasmettere un messaggio attraverso i simboli, le forme e i colori è inoltre rafforzato dall'utilizzo di una scritta in sardo, tracciata con caratteri di gusto secessionista, racchiusa da quadrati e tondi concentrici: *"Cantu prus mannu est s'amore tantu prus trista es sa bida"*[160], proverbio dal tono elegiaco, espressione di una supposta saggezza popolare, che ben si adatta alla concezione generale dell'oggetto.

Questo coinvolgimento ideologico di Ciusa nella produzione ceramica non deve però far passare in secondo piano le motivazioni pragmatiche, sicuramente più prosaiche, che lo portano ad avviare l'impresa. La necessità di incrementare i guadagni, resi esigui dalle difficoltà dell'economia post-bellica, spinge molti artisti ad una produzione di tono minore, e la terracotta, originata da una materia, l'argilla, abbondante e a buon mercato in Sardegna, replicabile in modo virtualmente infinito grazie alla tecnica dello stampo, sembra consentire il massimo risultato con il minimo sforzo.

Inoltre l'oggettistica di piccole dimensioni, caratterizzata dal punto di vista etnico ma "alla moda", può facilmente trovare spazio nelle case dei borghesi sardi, desiderosi di rivendicare la loro identità, ma al tempo stesso di mostrarsi al passo con i pari classe del resto d'Italia. Questi ultimi, a loro volta, avrebbero dovuto accogliere con favore il gusto regionalistico delle terrecotte S.P.I.C.A., reificazione di un esotismo "a portata di mano".

[160] "Quanto più grande è l'amore, tanto più triste è la vita".

L'ambizione era dunque estendere la vendita al territorio nazionale, come dimostra la pubblicità sul periodico specializzato *Le Arti Decorative* e la presenza di un agente di commercio, Mario Spiga, che vendeva i prodotti della S.P.I.C.A. a Milano. Ma Ciusa non ebbe il successo sperato, né in termini di critica né di pubblico. Il battesimo del fuoco, per la piccola impresa artigiana dello scultore sardo, avvenne nel 1923 alla *I biennale internazionale delle arti decorative* di Monza.

Questo evento, preceduto da una lunga preparazione e da un ampio dibattito critico, segna l'apice dell'interesse per le arti decorative in Italia e costituisce, anche per la Sardegna, un momento di verifica e confronto tra situazione regionale e nazionale e, all'interno dei confini isolani, tra l'artigianato tradizionale (non molto diverso da quello esposto dodici anni prima a Roma) e i nuovi tentativi di rinnovamento e ripresa portati avanti da artisti ed intellettuali.

Nell'organizzazione della sala dedicata alla Sardegna ritroviamo due personaggi già incontrati, che mostrano di avere ancora una volta una importanza decisiva nello sviluppo dell'artigianato artistico novecentesco, Giulio Ulisse Arata e Gavino Clemente.

Entrambi si dedicano con fervore all'allestimento: le finalità del primo sono di carattere maggiormente scientifico, mentre non vi è dubbio che Clemente abbia un interesse commerciale diretto, essendo egli stesso produttore di molti degli oggetti in mostra: i due sono però accomunati da sincero fervore e dalla ferrea volontà di mostrare una Sardegna "autentica" e al tempo stesso attuale, con un passato millenario ma con lo sguardo verso il futuro, localista ed internazionalista: ancora una volta radici e strade, *roots and routes*. Alle pareti, le decorazioni (fig.23)

di Melkiorre Melis (1889 – 1982), altro protagonista delle fasi pionieristiche della ceramica sarda, mostrano un gusto più sobrio e moderno rispetto a quelle analoghe, più cariche e popolaresche, realizzate due anni prima presso la Casa d'Arte Bragaglia di Roma (fig. 22).

E la Sala Sarda risulta in effetti una delle più apprezzate, proprio per la sua capacità di offrire spunti alla decorazione di interni contemporanea: "in essa abbiamo notato molti belli elementi e non pochi di quelli genuini che sarebbe bene venissero studiati dai nostri decoratori d'ambiente. Qualora questi elementi venissero utilizzati con sapienza potrebbero rialzare il tono espressivo della moderna arte decorativa"[161].

Grande attenzione è dedicata alla ceramica dai critici e dagli osservatori. Tra le tecniche artigianali è infatti quella che più si accosta alle "arti pure", ed inoltre è, in Italia, meno connessa con le attività che il nascente Modernismo aveva relegato tra quelle "femminili"[162]. Nella ceramica è visto inoltre un potenziale inespresso: nonostante il gran numero e la professionalità delle fabbriche ceramiche, la maggior parte della produzione è dedicata alla riproduzione in stile. Ma, come afferma Carlo Carrà

> A noi conta invece assai più che la decadenza stia per finire e che l'arte della ceramica stia riprendendo da noi nuovo vigore. E ciò per merito di tenaci assertori e creatori che seppero lottare disperatamente e vincere lo scetticismo che inceppava fino a poco tempo fa ogni iniziativa,

[161] Carlo Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima biennale internazionale di Monza*, Milano, Edizioni Alpes, 1923, p. 45

[162] Cfr. Capitolo I e Capitolo IV, Sezione I.

imporsi al cattivo vezzo dell'imitazionismo, il quale non faceva altro che screditarci all'estero e farci credere tutti quanti un popolo di scimmie ammaestrate[163].

Una apertura al nuovo dunque, che si concretizza nel trionfo delle ceramiche Richard Ginori, ora sotto la direzione artistica di Gio Ponti, e che frutta a Francesco Ciusa un diploma d'onore[164] ed una buona visibilità (un'esemplare della piccola plastica *La campana* è pubblicato sull'inserto speciale di *Lidel* dedicato all'esposizione), ma anche una serie di stroncature critiche che segneranno la crisi irreversibile della S.P.I.C.A.

Roberto Papini[165], sulla base del principio di stampo funzionalista della "necessaria aderenza dell'arte alla materia impiegata"[166] condanna senza appello lo scultore sardo:

sbaglia lo scultore sardo Francesco Ciusa non quando modella le sue figure e i suoi cofanetti con felice ricerca di uno stile rude, ispirato a motivi rustici, ma quando con patine e vernici e colorazioni crude vuol farle parere sculture in legno, invece di coprirle di lucidi smalti e di attenuare con questi le crudezze legnose della modellazione.

Nel generale risorgimento dell'arte della ceramica, quale si manifesta ai dì nostri, non sono certo gli esempi citati quelli che aprono nuove vie e affermano nuove tendenze.

---

[163] C. Carrà, *cit.* , p.54

[164] Guido Marangoni, *La prima mostra internazionale delle Arti decorative – Notizie, rilievi, risultati. Monza 1923*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1923.

[165] Roberto Papini, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1923.

[166] *Ibidem*, p. 52.

Neppure Carrà apprezza le sperimentazioni portate avanti nella bottega cagliaritana:

> Ma se la Sardegna è rimasta una delle nostre Province senza infiltrazioni stilistiche di nessuna delle nuove forme di arte straniera, è pur vero d'altra parte che anche colà la fonte estetica si sta intorbidendo; si osservi, per esempio, la parte della mostra sarda dedicata alla produzione contemporanea[167].

Dunque non tutto ciò che è nuovo è buono, specie se in esso si vede un tradimento della cultura tradizionale che in quel momento, caricata di valenze simboliche e ideologiche, è oggetto di interesse ed apprezzamento.

"Ceramiche e porcellane sono quasi ovunque"[168] e non soltanto provenienti dalle grandi fabbriche del faentino. Sono esposte con orgoglio anche "quelle folkloristiche, diverse l'una dall'altra di carattere e di stile, di Calabria e di Sardegna, di Orvieto e delle Tre Venezie. Le une, di un raffinato barbarismo decadente già pregno di sapore d'Africa; le altre, composte e semplici"[169].

Questa nota di Margherita Sarfatti è significativa perché mostra i due poli su cui si gioca la stima della ceramica popolare: da un lato il "raffinato barbarismo", con il riferimento, di gusto coloniale, a

[167] C. Carrà, *cit.*, p. 45.

[168] Margherita Sarfatti, *Ceramiche,*in "La Prima biennale di arte decorativa a Monza", supplemento alla rivista"Lidel", numero unico, 1923, s.p.

[169] *Ibidem.*

produzioni africane più immaginate che realmente analizzate, in cui l'ideologia coloniale fa capolino nel riferimento alla decadenza e nel gusto per il primitivismo svincolato da ogni concreta relativizzazione storica.

Dall'altro la compostezza e la semplicità appaiono caratteri connaturati alle popolazioni i italiane; evocano nobili ascendenze dalla classicità romana, e marcano la distanza insieme da un altrove temporale, l'Ottocento come epoca di sovrabbondanza decorativa ed eclettismo stilistico spericolato, e da un altrove spaziale, la stessa Africa, percepita come minacciosamente simile dal punto di vista culturale e delle condizioni di vita a vaste zone soprattutto del Sud d'Italia, eppure voluta fortemente distinta ed altra proprio in virtù delle ambizioni civilizzatrici e imperialiste comunemente accettate nell'Italia dell'epoca.

Non è difficile rintracciare in queste note i meccanismi di costruzione dell'identità, sulla base di coppie oppositive mistificanti e parziali, attraverso il contrasto tra Oriente e Occidente, come chiaramente indicato da Edward Said[170]. Ma è da segnalare sin da ora la consapevolezza, presente nella cultura italiana già dai primi anni post-unitari, della questione meridionale, che percepisce il divario tra nord e sud, ma ancor più tra città e campagna: due civiltà contrapposte, quella borghese e quelle contadina, che sembrano riproporre dentro i confini nazionali la dicotomia Oriente/Occidente, nonostante i continui tentativi di percepire e propagandare la cultura italiana come unica.

Da una concezione della ceramica, ed in senso lato della cultura sarda, basata sulle somiglianze vere o presunte tra Sardi ed antichi greci e

[170] E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999 (ed. or. 1978).

romani - concezione in linea con gli interessi eruditi, collezionistici ed antiquari dell'Ottocento - si passa ad una visione più legata a terre vicine-lontane come il Nord Africa, assimilato all'Isola in virtù di uno stato primitivo lontano dalla completa civilizzazione della classe borghese italiana. Così a un esotismo se ne sostituisce un altro, dall'alterità dislocata nel tempo si passa all'alterità dislocata nello spazio. La Sardegna è simbolo di un altrove capace di appagare il gusto per l'ignoto e per l'altro da sé che trova soddisfazione anche nel Colonialismo.

La ceramica, e in particolare le brocche della tradizione, aventi valore esclusivamente funzionale e dunque destinate ad essere sostituite da prodotti industriali o manufatti aventi migliori qualità fisiche, diventa parte essenziale nella rappresentazione della Sardegna primitiva, repulsiva e attraente al tempo stesso, surrogato casalingo, tutto sommato rassicurante, di alterità più profonde e minacciose.

Questa presenza di "alterità progressive" sarà tema ricorrente nella storia della ceramica sarda almeno sino alla metà del secolo, come si vedrà in seguito.

Nello stesso 1923 un'altra importante kermesse si svolge a Roma: la XCI Esposizione di Belle Arti[171], organizzata dalla Società Amatori e cultori di Belle Arti. Siamo in pieno fervore regionalistico, per cui non stupisce il fatto di trovare, in questa occasione, un'altra sala sarda allestita da Melkiorre Melis, appunto, e da Mario Mossa De Murtas, artista

[171] Cfr. il *Catalogo XCI Esposizione di Belle Arti, Roma MCMXXIII*, Società Amatori e cultori di Belle Arti, Editori Alfieri e Lacroix, Roma, 1923

isolano partecipe della stessa temperie culturale che accomuna gli intellettuali del tempo, e dinamico organizzatore di eventi espositivi atti a promuovere l'arte sarda e la cultura sarda *tout court*.

La XXIV sala del Palazzo delle Esposizioni presenta dunque un campionario della produzione artistica sarda, affiancando oggetti dell'artigianato tradizionale alle opere, per lo più di tema regionalistico, degli organizzatori e di altri artisti (Pino Melis, Antonino Pirari, Carmelo Floris e Nicolina Deledda, sorella di Grazia), il tutto calato all'interno di un ambiente decorato con motivi tipici sardi.

Quel che risulta, qui come a Monza, non è certo un interno tradizionale di tipo folklorico, ma un *ensemble* di ascendenza liberty, anche se declinato ormai in salsa déco, in cui la ceramica costituisce un importante complemento alla unità progettuale del tutto.

Nonostante gli alti e bassi nella ricezione nazionale delle ceramiche d'innovazione sarde, e le difficoltà economiche che portano alla chiusura della S.P.I.C.A. nel 1924, continuano gli esperimenti ed i tentativi: la posta in gioco appare troppo importante. Anche per Francesco Ciusa l'impegno nell'arte decorativa non viene meno. Nel 1925, trasferitosi con la famiglia ad Oristano, è chiamato a dirigere la Scuola d'Arte Applicata[172] nata per iniziativa del deputato Paolo Pili[173] e

[172] Dotata di tecnologie e macchinari moderni, con corsi per ceramisti, decoratori, operai in ferro battuto e operai in cuoio, rappresentava un progetto ambizioso, sul modello dell'analoga iniziativa realizzata a Monza (il futuro I.S.I.A.), ma con alla base l'eredità artistico-estetica del mondo popolare sardo, secondo gli ideali culturali del Sardo-fascismo che, incarnati da Pili, vennero presto schiacciati dalle spinte egemonizzanti del regime.

con il contributo dell'intellettuale sardista Davide Cova. In veste di direttore alla fine di maggio del 1926 organizza una "Mostra d'arte ed industria", per presentare al pubblico i risultati della Scuola, oltre che una panoramica delle attività dell'artigianato artistico sardo: dolci, tappeti e filet, ma anche ritrovati tecnici per l'edilizia e macchinari per la caseificazione, e non ultime le ceramiche popolari che egli stesso aveva iniziato a collezionare in seguito al suo arrivo nella città figulina.

Si tratta per Ciusa di un riavvicinamento alle fonti della ceramica sarda tradizionale: probabilmente solo ora ne comprende l'importanza e ne riesce ad apprezzare appieno la bellezza. Non è un caso che nel 1928, dopo una gestazione durata alcuni anni, realizzi e presenti alla Biennale di Venezia (l'ultima alla quale egli parteciperà) il gruppo *Anfora Sarda* (fig.24), che ripropone in scala monumentale l'associazione tra vaso, donna e vita.

A Cagliari intanto la presenza dello scultore nuorese ha vivificato la cultura cittadina, e il suo esempio, in modo diretto o indiretto, è assimilato e seguito da diversi artisti di alcuni anni più giovani.

---

[173] Pili, personaggio di rilievo della politica sarda del tempo, è protagonista del movimento politico denominato dagli storici *sardo-fascismo*, che voleva dare del fascismo un'interpretazione di tipo regionale, con un particolare riguardo agli ideali e alle priorità individuate nei decenni precedenti dal Partito Sardo d'Azione, del quale il deputato aveva fatto parte sino al 1923, stringendo buoni rapporti anche con Emilio Lussu. I rapporti tra Pili e il Partito Fascista si deteriorarono sempre di più, per ragioni personali (rivalità con altri membri) e politiche (l'insistenza sull'importanza della questione agraria) sino all'espulsione dal partito nel 1929. Sul rapporto di Ciusa con Pili e il ruolo del sardo-fascismo nell'arte sarda degli anni Venti, cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del Primo '900*, Nuoro, Ilisso 1995, pp. 269-270.

Nella sua bottega transita Federico Melis (1891-1969), che forse proprio dalla constatazione dell'inadeguatezza tecnica delle terrecotte S.P.I.C.A., semplicemente decorate a freddo, matura la convinzione della necessità di un miglioramento delle conoscenze tecniche, al fine di poter padroneggiare la smaltatura a gran fuoco.

Così dopo alcune serie di terrecotte decorate a freddo, esposte in diverse occasioni (tra cui, nel 1917 alla Mostra di Arte Sarda ospitata nelle sale del Caffè Cova a Milano e alla Biennale monzese del 1923), presenta nella Mostra d'Arte di Cagliari del 1925 il primo nucleo di ceramiche smaltate. È il preludio all'apertura, nel 1926, di una vera e propria impresa artigiana (in società con Ennio Dessy in veste di finanziatore), con sede ad Assemini, centro di tradizione ceramica nel quale era dunque già attivo un sistema di approvvigionamento dell'argilla, ed era possibile contare, all'evenienza, su operai specializzati.

Non sfugge agli enti locali l'importanza di questo evento e le possibilità in esso insite per lo sviluppo dell'intero comparto ceramico: "industrializzare il folklore era un'idea magnifica"[174] o almeno così pareva allora, e l'Ente di Coltura ed Educazione della Sardegna propone un accordo tra Federico e la Società Ceramica Industriale di Cagliari (SCIC) per l'avviamento di una scuola per "l'istruzione e l'addestramento dei giovani alla confezione decorazione e cottura di ceramiche – nonché la

[174] "Rivista della Mostra d'arte", *Il Lunedì dell'Unione*, Cagliari, n. 22, 1929, p. 3.

produzione e lo smercio delle maioliche che risulteranno dal funzionamento ed esercizio della Scuola e della Bottega"[175].

La Bottega, attiva sino al 1931, anno in cui Melis ne abbandona la direzione[176] in seguito ad incomprensione con gli amministratori, aveva dunque l'obiettivo di perpetuare, o meglio rinnovare, i meccanismi di apprendistato tradizionali, ormai in crisi insieme alla ceramica popolare d'uso, con l'adozione però di tecniche e modelli nuovi, ed una diretta propensione al mercato. Pur nel periodo relativamente breve in cui fu attiva, la bottega poté così formare un vasto gruppo di professionisti che, a diverso titolo, si sarebbero poi distinti nel settore dell'artigianato ceramico.

In quegli anni Federico porta avanti e condivide con allievi e colleghi (artisti che si avvicinano con curiosità alla ceramica, come Stanis Dessy, Carmelo Floris o Tarquinio Sini), il suo percorso di ricerca. Le sue ceramiche, che nascono anche da un continuo confronto pratico ed intellettuale con il fratello Melkiorre (tra i due vi è una continua polemica per determinare la priorità nel perfezionamento dei processi tecnici[177]), si caratterizzano per le semplificazioni geometriche accentuate, che parrebbero prelevate direttamente dalle durezze dell'intaglio ligneo. Queste determinano una certa ieraticità e un sapore orientale nelle plastiche di tema femminile(figg. 25-28), non disgiunti da una buona

[175] *Contratto tra il Consiglio di amministrazione dell'Ente Coltura e Federico Melis*, Archivio Pino Melis, Roma, pubblicato in A. Cuccu, *Cento anni di ceramica*, Nuoro, Ilisso 2000, p. 50.

[176] Ed abbandonerà anche la Sardegna, trasferendosi prima a Roma ed in seguito ad Urbania.

[177] Per questo *pathos* dell'origine cfr. G. Altea, *cit.*, p. 326.

dose di ironia che si fa più esplicita e pungente nelle rappresentazioni maschili (figg. 30-31; 33-37).

Federico si dedica alla realizzazione delle più svariate tipologie di oggetti, dalle mattonelle in terracotta (figg. 30-32) dipinta ed invetriata (una galleria antropometrica delle tipologie fisiognomiche isolane), alle piccole plastiche in cui si attua una felice mediazione tra funzione d'uso, estro decorativo e spunti narrativi. Non mancano vasi e brocche (fig. 29) in cui sembra fare capolino il ricordo delle tipologie tradizionali, trasfigurate però da un apparato decorativo che, prendendo spunto da motivi tradizionali dell'intaglio e della tessitura, si fa spesso tridimensionale stravolgendo gli elementi costitutivi delle brocche (anse e coperchi): un meccanismo che si ritrova anche in oggetti pensati per rispondere alle esigenze della casa moderna, come il servizio da tè (fig. 38) conservato a Nuoro, che nel marchio *Melis Sardegna Italy* esprime anche l'ambizione ad una esportazione sul piano internazionale.

Il debutto su scala nazionale avviene nel 1926 a Roma, alla XCIV Esposizione di Belle Arti della Società Amatori e cultori di Belle Arti, in cui ancora una volta è presente un meccanismo espositivo basato sulle sale regionali. Nella stessa occasione è presente anche il fratello Melkiorre che, dopo un apprendistato ceramico effettuato con Duilio Cambellotti nel 1909, aveva accantonato questa tecnica, pur rimanendo interessato alle arti decorative.

Mentre per Federico Melis la ceramica sarà una vera scelta di vita, portata avanti con coerenza anche dopo la conclusione della vicenda sarda e il trasferimento ad Urbania, all'origine della scelta di Melkiorre, artista più eclettico ma anche per certi versi più superficiale, le

motivazioni sono essenzialmente economiche: le ceramiche al terzo fuoco – scrive al giornalista Pasquale Marica - dovranno dargli "da vivere", ed è per questo che prevalgono in questo periodo piatti, coppette e mattonelle dipinte e invetriate, di facile realizzazione tecnica e facilmente adattabili agli usi più diversi. Questo non significa che la qualità dei manufatti sia inferiore: il *Profilo di ragazza di Ollollai* (fig. 39) la *Bambina di Ollollai* (fig. 40) e *Graziarosa* (fig. 41) sono tra le migliori realizzazioni della ceramica sarda del Novecento.

Alla fine degli anni Venti dunque la ceramica continua inarrestabile la sua diffusione in Sardegna. Mentre figuli e stovigliai si dedicano alla realizzazione di ceramiche d'uso, sempre più in crisi a causa della presenza sul mercato di sostituti industriali più vantaggiosi sotto il profilo economico e funzionale, due sono le tipologie prevalenti di manufatti "artistici", che rispecchiano del resto la coeva produzione nazionale: la mattonella di terracotta dipinta ed invetriata e la piccola plastica di tema rustico.

La prima tipologia rimanda naturalmente alla pittura da cavalletto, mentre la modellazione tridimensionale ha maggiori contatti con la scultura. Rispetto alle due arti maggiori, la ceramica, soprattutto praticata secondo queste modalità, conteneva in sé il principio del multiplo, senza che questo assumesse la connotazione negativa della copia. Un disegno poteva essere riportato infinite volte sulla terraglia, arricchito e personalizzato poi mediante l'uso del colore; gli stampi consentivano di replicare i modelli plastici (lo stesso Francesco Ciusa ne aveva fatto largo uso) senza che venisse meno l'originalità del manufatto. Il marchio e il processo "alchemico" e mai perfettamente controllabile della cottura

degli smalti conferiva una ulteriore patente di autenticità agli oggetti finiti.

Ad una data leggermente più tarda, il 1928, appartiene la produzione, abbastanza episodica, di Tarquinio Sini (1891-1943), partecipe in misura anche maggiore del clima culturale di sperimentalismo e di approccio dinamico alla tradizione, e consapevole più di ogni altro dei meccanismi di produzione simbolica dell'autentico[178].

Tornato in Sardegna alla metà degli anni Venti, dopo numerose esperienze di illustratore per pubblicazioni nazionali, anche Sini si dedica alla piccola plastica ceramica, trasferendo in essa la sua visione ironica e disincantata sulla Sardegna del folklore. Una serie oggi perduta, alla quale però Amerigo Imeroni dedica pagine entusiastiche all'interno di Piccole Industrie Sarde, intravedendo in essa "un nuovo filone per le piccole industrie sarde ed una veramente singolare manifestazione artistica". Per l'autore il fatto che l'oggetto sia uscito in realtà dalle manifatture di Albissola, non toglie nulla alla sua sardità: "la caricatura di un paesano venditore girovago quasi sepolto dal greve pondo delle inverosimili bisacce che contengono… due calamai" è una "macchietta regionale e pratica di sicura affermazione".

Tarquinio Sini frequenta la ceramica, più come outsider che come adepto ammesso alla conoscenza dei segreti alchemici di smalti e cotture,

[178]Sini ammette, ad un cronista dell'Unione Sarda, di aver sostituito, durante una mostra a Genova, per cinquanta volte in tre mesi un quadretto che riscuoteva un particolare successo presso il pubblico (cfr. A. Pau, *Tarquinio Sini*, Nuoro, Ilisso, 2004, p. 10).

collaborando come designer per la bottega di Federico Melis, ed in seguito in altri progetti in cui è evidente il carattere utilitaristico della scelta del mezzo (figg. 42–43). Nei suoi lavori non appare nessuno sforzo di traduzione del proprio linguaggio per adattarlo alla ceramica: vi è la semplice trasposizione di iconografie e motivi consueti per la realizzazione di oggetti decorativi assimilabili alle cartoline di cui l'artista faceva grande smercio, ma nobilitate dal materiale più duraturo e quindi vendibili ad un prezzo maggiore.

Con il suo rifiuto, e anzi aperta derisione delle pretese di "purezza" e "autenticità" della tradizione sarda, Tarquinio Sini mostrava di riflettere sul dibattito tra *Strapaese* e *Stracittà*, pur mantenendo rispetto alle due posizioni un certo ironico distacco. "I due fronti rappresentano idealmente una doppia anima dell'Italia: quella paesana e provinciale amante della tradizione e quella borghese cittadina, industriale, consumistica ed europea"[179]. Sini li mette a confronto, ma senza esprimere su di essi un chiaro giudizio, anzi giocando sull'ambiguità delle contrapposizioni.

Momento della storia e della cultura italiana nel quale il fascismo, in continua ascesa, ancora si divideva tra un richiamo al ruralismo e ai caratteri regionali e l'ideale di un'italianità borghese e industriale, al passo con le altre nazioni europee, la lotta tra gli strapaesani e gli stracittadini si consuma, a colpi di penna, sulle riviste di quegli anni: sul primo fronte

[179] C. Feleppa, *Leo Ferrero e Solaria*, in M. Dondero (a cura di), *Scrittori e giornalismo. Sondaggi sul Novecento letterario italiano*, Eum, edizioni Università di Macerata, 2007, p.32.

soprattutto *Il Selvaggio*, diretto da Mino Maccari, sul secondo *900*, capeggiato da Massimo Bontempelli.

Se *Strapaese* sembra avere inizialmente la meglio, all'indomani del delitto Matteotti, in un clima di recrudescenza dello squadrismo, e di ricerca di consenso delle masse tramite il mito della rivoluzione agraria, presto le istanze novecentiste prendono il sopravvento[180] e portano presto al calo di interesse per l'arte basata sui richiami alle arti popolari italiane.

Ne è testimonianza eloquente il progressivo abbandono, nelle mostre nazionali, del criterio regionale per la suddivisione delle sale.

Per gli artisti sardi, ed in particolare per quelli impegnati nel recupero e nella rivalutazione delle arti applicate, questo repentino cambiamento di rotta si rivelerà drammatico: avevano fortemente creduto in un'arte nuova ancorata però al patrimonio figurativo autoctono, e si trovano spiazzati dalle nuove tendenze sovra storiche e sovra regionali dell'arte italiana.

Non vi è traccia di una suddivisione regionale nella biennale di arti decorative di Monza del 1927, alla quale parteciperà tra i Sardi, oltre al giovane Nino Siglienti, artista promettente destinato ad una prematura morte[181], il solo Melkiorre Melis, ancora con una produzione di ispirazione "sardesca", ma già pronto, fiutata l'aria nuova, a dedicarsi a nuovi temi.

---

[180] Sul periodo in esame ed i legami del fascismo con le arti cfr. R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, Milano, Edizioni Charta,1995.

[181] Su Nino Siglienti vedi G. Altea, M. Magnani, *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega*, Sassari, 1989. Giuliana Altea torna sulla figura di Siglienti nel saggio del 2008 già citato, pp.336-338

Del resto nello stile le mattonelle decorate di Melkiorre appaiono già lontane da ogni tipo di inflessione regionalistica, e semmai inclinano ad un esotismo vago, filtrato attraverso moduli ed iconografie di provenienza cinematografica: i soggetti prediletti, raffigurati su piastrelle o su piatti, sono figure femminili che solo i dettagli dei costumi sembrano individuare come sarde, mentre le espressioni, il trucco pesante del viso e le pose rimandano appunto alle dive del cinema muto(figg. 41, 44-45).

I vasi noti da foto d'epoca (fig. 46), presumibilmente esposti a Monza, celano la lontana matrice cambellottiana in una modellazione asciutta e deco.

Nel 1928 Melkiorre sembra paradossalmente trovare una nuova via alla rielaborazione della tradizione: il vaso con figure zoomorfe *I Cervi Rossi* (fig.47), pubblicato dalla rivista *La Casa Bella*, a corredo di un articolo dedicato all'artista, nell'utilizzo dell'iconografia dei due cervi nell'atto di abbeverarsi alla fonte della vita (simbolo cristiano ma fatto proprio dall'artigianato sardo, soprattutto nel comparto della tessitura) e nella semplicità della forma, modellata al tornio ed in parte assimilata a quella delle brocche campidanesi, sembra trovare un punto di equilibrio tra modernità e tradizione, tra cultura europea e tradizione isolana.

Si tratta però di una strada presto abbandonata. L'anno successivo, nuovamente a Roma, Melis fonda l'impresa artistica artigiana Melis - Alessandrini (MIAR), per progettare e realizzare "rifiniture di appartamenti, sale, negozi – decorazioni interne ed esterne, semplici e di stile – applicazioni di stucchi e majoliche decorative, tinteggiature,

verniciature, dorature – adattamenti d'ambienti – arredamenti".[182] Un programma lontano dunque dalle ambizioni dell'arte "pura" ed invece in linea con il gusto déco per una artisticità che possa permeare ogni aspetto della vita, ed in particolare della casa moderna.

L'avventura coloniale italiana, fervidamente propagandata dal regime fascista, spinge l'artista ad avviare una produzione di oggettistica di soggetto africano. All'alterità vicina rappresentata dalla Sardegna, caratterizzata dalla sovrabbondanza delle linee e delle decorazioni, si sostituisce l'alterità più remota dell'Africa, in cui prevale il senso plastico ed il gusto narrativo (la beduina che cammina nel deserto, la fanciulla discinta che porta l'acqua, figg. 48-49)).

Se l'esotismo della Sardegna era ieratico, essenzialmente da contemplare, con una bidimensionalità prevalente, l'esotismo africano è meno solenne e più discorsivo, e dà origine ad una serie di oggetti tridimensionali in cui alla rappresentazione si sovrappone la funzione: vasi, contenitori, posacenere, ospitano figurine delineate con velocità e gusto parodistico, non aliene (né poteva essere diversamente) da una visione razzista che, ad esempio, trasforma in caricatura dalle grandi labbra e dal naso camuso anche oggetti dal notevole potenziale iconico come la *Testa di Africana*, degli anni Trenta, nota da foto d'epoca (fig. 50).

Sarà probabilmente questo tipo di produzione che lo metterà in luce, facendogli ottenere, nel 1934, l'incarico di direttore della Scuola Musulmana di Mestieri e di arti indigene a Tripoli, che apre una nuova fase nella sua carriera di artista, ma chiude per più di un decennio i suoi

[182] Biglietto pubblicitario, Bosa, Raccolta Melis, riprodotto in A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro, Ilisso 2004, p. 70.

contatti con la ceramica sarda, allo sviluppo della quale però contribuirà per un periodo breve ma determinante nel secondo dopoguerra.

Nonostante il cambiamento di rotta nella cultura italiana, per tutti gli anni Trenta e sino alla guerra la ceramica mantiene una certa vivacità in Sardegna: se i temi non sono più attualissimi, la tecnica in sé è alla moda, la ceramica è materiale moderno e di grande tradizione "italica", per cui ne viene incoraggiato l'uso sulle pagine delle riviste più influenti.

Nazionalismo e populismo si fondono, nell'Europa dei totalitarismi avanzanti, nel propagandare artigianato ed arti popolari come espressione pura del genio nazionale.

Federico Melis tenta, con la ieratica e iper-minuziosa *Sposa Antica* (fig.51) esposta alla I Quadriennale d'arte romana nel 1931, un uso monumentale della ceramica, coltivando il sogno di una rivalutazione della scultura policroma, che già alla fine degli anni Dieci aveva condiviso con Salvator Ruju[183], giornalista ed intellettuale sassarese molto attivo nei dibattiti culturali del tempo. Ma il Novecento che avanza e i richiami alla romanità prediletti dal fascismo relegano in disparte i tentativi, pur filologicamente corretti, di riportare il colore nella grande plastica, e la ceramica tende, in questo periodo, ad essere, declinata in minori dimensioni.

Non si spegne del tutto la tendenza ad una idealizzazione del mondo contadino, connesso ora all'universo femminile e domestico (il mito della terra madre), espresso in toni neutri ed in uno stile significativamente alieno da ogni crudezza che possa rimandare alle arti popolari.

[183] Cfr. G. Altea, *cit.* p. 330.

Nel 1928, infatti, la ditta torinese Lenci[184], produttrice di bambole in tessuto (il panno lenci appunto), anche al fine di superare un momento di crisi del mercato inizia la produzione di piccole ceramiche artistiche, coinvolgendo come designer numerosi artisti ed illustratori. I modelli, espressione di diversi temperamenti artistici, mantengono tuttavia un tono generale comune, probabilmente grazie alla direzione artistica di Sandro Vacchetti. Lo stesso discorso può essere fatto per le manifatture che, ad imitazione ed in concorrenza con la Lenci stessa, nascono nel corso del decennio, tra cui in particolare la ESSEVI, che lo stesso Vacchetti fonda nel 1934. Le ceramiche Lenci popolano un mondo bucolico, idealizzato, con una vena di erotismo sotterraneo, del quale la Sardegna costituisce una regione, arcadica ed incontaminata.

Donnine, bambini e, in misura minore, uomini sardi (figg. 51-58) sono comprimari della rappresentazione universale messa in scena, attraverso la ceramica, da queste aziende. Si affiancano a personaggi in costume delle diverse regioni d'Italia, a contadini russi, olandesine e rappresentanti di popolazioni esotiche (figg. 59-60), sempre ritratti secondo gli stereotipi fisici e comportamentali diffusi al tempo, ma anche secondo un principio volto ad evidenziare l'universalità dei sentimenti umani (di grande successo, ad esempio, il tema della *Maternità*, declinato nelle più diverse sfumature etniche). I soggetti sardi, prodotti in serie destinate di volta in volta al mercato internazionale, nazionale o isolano, sono pensati in prevalenza non dai designer interni all'azienda, ma da artisti sardi. Tra questi ancora Giuseppe Biasi che, verosimilmente per

[184] Cfr. A. Panzetta, *Le ceramiche Lenci, Catalogo generale dell'Archivio storico della manifattura 1928-1964*, Torino, Umberto Allemandi, 1992.

questioni "di portafoglio" fornisce alcuni modelli per piatti, non particolarmente felici nella concezione né nella trasposizione su ceramica; Tarquinio Sini, che ripropone (probabilmente con le stesse motivazioni) versioni semplificate delle sue serie di *Contrasti*, senza però il mordente originario, mentre Valerio Pisano ed Alessandro Mola, che probabilmente interpretano al meglio le esigenze della produzione, realizzano timide donnine-confetto, tutte dolcezza e raffinatezza, incarnazione di un ideale femminile in cui il dettaglio regionalista è mero spunto decorativo. Sono le ditte Margelli (di Sassari), Cau e Palladino di Cagliari che promuovono e richiedono questi manufatti: negozi di lusso ubicati nei maggiori centri urbani dell'isola, destinati a una clientela borghese ancora in cerca di una nota familiare, ma ormai aliena dall'euforia identitaria dei primi decenni del Novecento, e desiderosa invece di mostrarsi alla pari con la cultura italiana, sempre più uniformata anche per l'avanzare del regime.

Si è parlato di "lencismo rustico"[185] ma in realtà niente di rustico hanno queste fanciulle abbigliate da contadine, dalle manine delicate, la pelle alabastrina e gli abiti nuovi smaglianti: statuine aggraziate in cui ogni nesso con l'arte allora definita "rustica" è rescisso in modo totale.

Un registro che devia impercettibilmente da questo modello è quello adottato da Edina Altara (1898-1983), figura atipica e affascinante di artista, illustratrice e decoratrice, che pure in questi anni collabora con la Lenci. Le sue mattonelle e i suoi piatti in terracotta dipinta ed invetriata (in seguito, con l'inizio del II conflitto mondiale, semplicemente decorate a freddo a causa della penuria di materie prime e

[185] A. Cuccu, *cit.* p. 101

liquidità finanziarie) affrontano i temi del folklore rivestendoli di modernità, attraverso uno stile asciutto, con vaghe sfumature Novecento, in linea con le illustrazioni realizzate dalla stessa artista per i giornali di moda nazionali (figg. 61-63).

Dorgali rappresenta in questi anni un luogo simbolo per le sorti della ceramica regionale: un crocevia di esperienze in cui la produzione di terraglie d'uso continua secondo i moduli tradizionali, tra molte difficoltà ed un progressivo decadimento, mentre avanza una nuova produzione spregiudicata nell'uso della tradizione e dinamica nell'apertura ad un mercato turistico in rapida crescita. Da Dorgali infine prende le mosse la vicenda umana e artistica di quello che può essere considerato il maggiore ceramista sardo, ed uno dei maggiori artisti sardi *tout court* del Novecento: Salvatore Fancello. In virtù della sua formazione, delle sue esperienze e delle influenze sulla produzione coeva e successiva, costituisce un modello emblematico ed un importante *trait d'union* tra arte colta e popolare, in cui si può osservare in modo chiaro i processi di ascesa e discesa dei tratti culturali.

Fancello compie il suo primo apprendistato ceramico presso la bottega di Ciriaco Piras che, allievo di Ciusa a Cagliari, conduce dalla metà degli anni Venti una fiorente bottega secondo le linea tracciata dal maestro (patinature a freddo, repertorio decorativo derivante dall'intaglio ligneo, preferenze per la tecnica della colatura su stampo piuttosto che della lavorazione al tornio), ma con un occhio di riguardo verso il nascente mercato turistico e con maggiore disinvoltura (spesso tradotta in maggiore trascuratezza) nella realizzazione dei manufatti, spesso affidati, per la colorazione, a maestranze giovanissime ed inesperte.

Grazie ad una borsa di studio può lasciare la Sardegna per frequentare l'I.S.I.A. di Monza, l'Istituto Superiore di Industrie Artistiche nato, a seguito di una lunga fase di dibattito e progettazione[186], nel 1922 per contribuire alla rinascita delle arti decorative italiane (dallo stesso ambiente, non a caso, nascerà l'anno successivo la Biennale di Arti decorative). Nei cinque anni passati nella cittadina lombarda (1930-1935) Fancello sarà a contatto con un ambiente stimolante e all'avanguardia, in cui alla direzione di Guido Balsamo Stella si aggiunge il contributo di personaggi come Arturo Martini, Pio Semeghini e Ugo Zovetti, e la presenza di laboratori e l'organizzazione di eventi espositivi. Occasioni di confronto che Fancello, dotato e motivato, sa cogliere per elaborare una propria poetica che è anche la mitopoiesi di un mondo edenico, al quale la ceramica è chiamata a dare forma e concretezza.

Le plastiche di Fancello sono oggetti di inventiva, ai quali il modellato vibrante, l'uso del colore e la sensibilità della mano sulla creta conferiscono a volte lo statuto di capolavori (figg. 64-69).

Nel 1934 Fancello invia in Sardegna una decina di disegni, destinati alla bottega ceramica di Salvatore Lai, anch'egli allievo di Ciriaco Piras e attivo con una propria manifattura dal 1927.

Lai dunque si discosta dalla tipologia di manufatti prodotta dal suo maestro, orientandosi invece su linee moderne, per le quali il design viene affidato ad artisti esterni. Avviene una scissione dunque tra progetto e realizzazione, con l'individuazione di un momento preliminare ed uno esecutivo: non più la sola "intelligenza della mano" dell'artigiano,

[186]Per le vicende dell'I.S.I.A. cfr. R. Cassanelli, *Monza Novecento*, in AA. VV., *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno*, Milano, Jaca Book, Cagliari, Wide, 2003, pp.21-29.

ma un programma estetico che è anche un piano commerciale. Le "Creazioni Fancello" (fig. 70) uscite dalla bottega di Lai ottengono in effetti un grande successo, che si concretizza nella pubblicazione di alcune immagini ed entusiastiche recensioni su Domus (il direttore Gio Ponti guarderà sempre con grande interesse a Fancello, ed in generale all'artigianato sardo).

Il successo determina però anche una corsa all'imitazione: si moltiplicano, in particolare a Dorgali ma un po' in tutta la Sardegna, versioni scadenti per fattura e concezione dei soggetti e delle tipologie più apprezzati. Una situazione comune a tutti i comparti artigianali, che provocherà le proteste degli intellettuali più sensibili.

La crisi della ceramica popolare d'uso si aggrava in modo sempre più drammatico: a Decimomannu le tre ultime botteghe chiudono i battenti a causa della guerra, e non riapriranno mai più, decretando la fine di una delle più antiche tradizioni figuline sarde.

D'altra parte, la ceramica sarda continua il suo percorso di perfezionamento, anche tecnico, e di diffusione. Nel 1935 nasce a Sassari la Scuola d'arte che, pur non possedendo ancora un laboratorio di ceramica, lo prevede esplicitamente nel suo statuto (verrà finalmente acquistato nel 1949, e affidato alla supervisione di Giuseppe Silecchia, altra figura cardine della ceramica del dopoguerra). Inoltre l'anno successivo l'E.N.A.P.I. (Ente Nazionale dell'Artigianato e delle Piccole Industrie) apre una sezione a Cagliari, diretta da Ubaldo Badas, avviando una attività di collaborazione e sostegno agli artigiani. Sono semi che, pur con alcune contraddizioni irrisolte, daranno i loro frutti allo scadere del periodo bellico.

Nell'Europa del dopoguerra la ceramica conosce un momento di grande successo, in relazione al rinnovato interesse per le arti decorative e ad esperienze di ricerca artistica (come quelle di Pablo Picasso e di Tullio d'Albissola) che in parte derivano ed in parte determinano questo clima.

La ceramica assumeva infatti un netto significato politico:

> Ovviamente, nel dedicarsi all'artigianato – in opposizione ai medium più accademici ed elitari della pittura e della scultura – Picasso spostava le basi della sua ricezione artistica dal personale (o individualista) verso il sociale (o collettivo), ovvero lontano dalle idee "borghesi di arte pura, in favore di una concezione "rivoluzionaria del popolare (idee che erano, naturalmente, da lungo inscritte nel discorso dell' "arte sociale". Ugualmente saliente, nel contesto della militanza di Picasso nel Partito comunista, è il suo metodo di produzione: creando le sue ceramiche nell'atelier di Vallauris, egli si associò con i suoi "fratelli" e "sorelle" lavoratori, gli artigiani locali, per la realizzazione della sua arte, piuttosto che rimanere nel suo studio, lontano dal popolo. […]
>
> Inoltre, è nelle ceramiche in serie che la dimensione utopica del progetto di Picasso diviene chiara. Non solo questo vasellame, più dei pezzi unici, fornì agli artigiani di Vallauris nuovo lavoro, ma permise anche a Picasso di adempiere a quel mandato eluso da tanti precedenti artisti moderni ed artigiani: la creazione di un'arte veramente popolare di completa integrità artistica, attraverso l'ampia diffusione di lavoro di alta qualità. [187]

[187] K. E. Silver, "Pots, Politics, Paradise", *Art in America*, Marzo 2000, pp. 78 – 141, p. 123 :"Obviously, in turning to craft--in contradistinction to the more academic, and elite, mediums of painting and sculpture--Picasso shifted the ground of his artistic reception away from the personal (or individualistic) and towards the social (or collective), i.e., away from "bourgeois" ideas of high art, in favour of "revolutionary" conceptions of the popular (ideas that were, of course, long inscribed in "social art"

La guerra aveva determinato uno iato nella produzione e nella progettazione della ceramica sarda. All'indomani dell'armistizio, i problemi della ricostruzione vengono in primo piano, ed anche in Sardegna è chiara la necessità di un vero rinnovamento.

Il repentino risveglio economico di Vallauris, ancora una volta dimostrava le possibilità di sviluppo insite nella collaborazione tra artisti ed artigiani. Uno sviluppo che, seppure in proporzioni minori, sembrava possibile anche per la Sardegna.

Paradossalmente la strada del nuovo è trovata attraverso il ricorso a quanto di più antico e remoto la Sardegna avesse da offrire, la cultura nuragica, in un contesto europeo favorevole alla valorizzazione delle culture mediterranee e grazie a fondamentali campagne di scavo.[188] Per l'isola è l'occasione per catalizzare su di sé l'attenzione nazionale. L'eredità nuragica passa dall'essere parte (inerte) del paesaggio rurale a

---

discourse). Equally salient, in the context of Picasso's membership in the Communist Party, is his production method: by creating his ceramics in the ateliers of Vallauris he joined with his working brothers and sisters, the local artisans, in the realization of his art, rather than remaining in his studio, aloof from *le people* […]What's more, it is with the ceramics-in-series that the utopian dimension of Picasso's project becomes clear. Not only did this pottery, rather than the unique items, provide renewed work for the Vallauris potters, but it also enabled Picasso to fulfill the mandate that had eluded so many previous modern artists and craftsmen: the creation of a truly popular art of complete artistic integrity through the widespread diffusion of high-quality work ".

[188] Cfr. Capitolo IV Sezione III.

protagonista archetipica di una cultura che si vuole antica ed incontaminata eppure adatta alla modernità.

Gavino Tilocca (1911-1999), (figg.76-79) altro innovatore della ceramica sarda post-bellica. Scultore prima e poi anche pittore, nei primi anni Cinquanta trova nella ceramica la sintesi tra le due arti maggiori. Lo scultore, docente di ceramica all'Istituto d'Arte di Sassari, avvia una produzione seriale di alto artigianato, in cui emerge l'amore per i soggetti, soprattutto nelle tematiche predilette dei guerrieri nuragici, della donna sarda (ritratta in diverse fasi, come aggraziata contadina o nell'essenzialità delle vedove degli anni Ottanta, figg. 80-82) e degli animali (il cinghiale in particolare, che appare il precipitato simbolico di una "sardità" difesa con convinzione ma anche bonaria ironia[189], figg. 83-86).

L'esperienza di Tilocca dimostra quanto nel contesto della ceramica sarda sia frequente e fecondo lo scambio di conoscenze e ruoli tra artisti, artigiani e designer.

La figura chiave per comprendere questo fenomeno è Eugenio Tavolara (1901-1963), che già nell'immediato dopoguerra utilizza la terracotta nel suo lavoro di scultore, per bozzetti preparatori (*Il risparmio* ed *Il lavoro*, 1943), per opere religiose in cui si riflette la drammaticità della situazione storica[190] (*Flagellazione*, 1944, fig. 87; *Deposizione coi cani*, 1946,), e per interventi di maggior respiro come il rilievo *L'Agricoltura* (fig. 88) collocato nel 1952 nell'ICAS di Sassari.[191] L'opera, notevole per la complessità compositiva ed il dinamismo contenuto in una visione

[189] Cfr. Capitolo V, Sezione II.

[190]. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Nuoro 1994, pp. 117-120.

191. Oggi Banco di Sardegna.

elegiaca, mostra un uso caratteristico della patina che richiama le tarsie lignee. In questi anni Tavolara assume un ruolo di primo piano nella rivitalizzazione dell'artigianato tradizionale, come rappresentante dell'ENAPI e, dal 1957, come guida, insieme ad Ubaldo Badas, dell'ISOLA, l'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano, voluto dall'amministrazione regionale per aiutare un settore che, nonostante alcuni segni di stanchezza, pare poter offrire all'isola prospettive di sviluppo e benessere.

L' I.S.O.L.A. ha orientato la produzione e diretto la distribuzione, realizzando un forte condizionamento a vantaggio del mercato e della creazione di una identità più omogenea e condivisa: un esempio dei meccanismi di acculturazione, vista non come passivo passaggio di direttive e conoscenze dall'alto verso il basso, ma come processo dinamico in cui entrano in gioco una molteplicità di fattori economici, culturali, sociali, fatti di resistenze, rielaborazioni, accordi e scontri.

Per quel che riguarda la ceramica, la novità più importante rispetto al periodo pre-bellico è il rinnovato interesse per le forme tradizionali, la brocca, il *frasku*, la *pudda*, la *scivedda* e tutte le tipologie già portate in mostra da Clemente nel 1911.

Il gusto per il design anni Cinquanta infatti esige linee più definite, forme morbide, ed anche il concetto funzionalista della fedeltà alla materia (che era già costato a Ciusa la stroncatura di Papini alla Biennale di Monza del 1923) mantiene la sua attualità. Inoltre mentre si rinnova la necessità di riallacciarsi alla tradizione popolare, si avverte un certo fastidio per la sovrabbondanza decorativa dei mobili e delle suppellettili in stile "sardesco".

Tavolara lavora come promotore e designer per la produzione artigiana ed al contempo avvia collaborazioni con gli artisti. L'interesse per la ceramica, nato in lui durante la docenza all'Istituto d'Arte di Sassari, si concretizza nel 1960 nei progetti per Vincenzo Farci, rivisitazioni delle figure apotropaiche proprie della tradizione popolare di Assemini.

> "L'artigianato sardo ha caratteri distinti, ed oggi di grande interesse: è anzitutto vero artigianato, ossia lavorazione che l'industria non può riprodurre, ed è di grande virtuosismo esecutivo, su qualunque materia operi" (…) "una unità di spirito e di gusto che è rara" (…) "senza snaturarlo si può condurlo a fare anche bellissime cose nuove; poiché questo artigianato non è una sopravvivenza folkloristica, ma ancora, in Sardegna, una attività popolare vitale"

Un ruolo in prevalenza di designer ha anche Mauro Manca (Cagliari 1913-Sassari 1969), collaboratore di Tavolara all'ISOLA e dal 1959-60 direttore dell'Istituto d'Arte di Sassari, nel quale chiama ad insegnare le migliori promesse dell'arte sarda. Tra le sue molteplici esperienze di design vi è la collaborazione con il ceramista Paolo Loddo a Dorgali (piatti decorativi che richiamano Fancello) e la realizzazione, anche con l'aiuto degli studenti dell'Istituto, di pezzi unici o in serie limitate, di gusto neo-cubista (figg. 90-91).

La tradizione per Manca «non è un bagaglio, non è una remora, né una divinità astratta a cui bisogna sottomettersi, è semplicemente una forza ed un mezzo che ci aiutano nel nostro cammino»,[192] pensiero che

[192]. M. Manca, "Valore della tradizione nelle forme più attuali dell'artigianato sardo", relazione al convegno *Produzioni e materiali tipici sardi nell'architettura e nell'arredamento*

spiega la compresenza di soluzioni ispirate al mondo sardo e all'arte nazionale ed internazionale.[193]

Tra i docenti che Manca trova all'istituto d'arte c'è Paola Dessy (Sassari, 1937), designer per l'ISOLA e, come artista, sensibile interprete del mezzo ceramico. Le sue sono opere intime, autoriflessive, che affondano le radici nella memoria (intesa come tradizione ma anche come dato biografico), in un contatto con la realtà esteriore vissuto con delicatezza (figg. 92-93).

La Sardegna rimane fonte di ispirazione anche per gli artisti che scelgono di lasciare l'Isola. La ceramica (o semplicemente la terracotta), con il suo carattere elementale di unione tra acqua, terra, aria e fuoco, sembra poter evocare negli esuli un legame ancestrale con la terra di origine.

Maria Lai (Ulassai 1919) si forma a Roma con Marino Mazzacurati e poi a Venezia con Arturo Martini. L'uso intensivo della terracotta e della ceramica (di cui padroneggia bene le tecniche, in omaggio ad una concezione dell'arte che è innanzitutto "fare" e "materia") può forse derivare dalla sfiducia di Martini nella scultura monumentale. La ceramica, pur nel suo statuto ambiguo, a metà strada tra arte ed artigianato, è comunque meno compromessa rispetto ad un materiale "nobile" come il marmo.

---

moderno, Sassari 1959 (dattiloscritto dell'Archivio Tavolara, Sassari), in G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro 1994, p. 130.

[193]. Anche il fotografo Mario De Biasi, fine interprete della realtà sarda, si presta al design realizzando negli anni Sessanta per l'industria ceramica Cerasarda, quattro *Soli* di ispirazione picassiana che diventeranno uno degli emblemi della Costa Smeralda.

Il presepio (fig. 94), un tema la cui prima realizzazione si deve al fecondo incontro con Tavolara e che viene poi esplorato negli anni, è «uno spazio che si offre alla creatività di tutti, a tutte le abilità artigianali e tecnologiche, alla memoria di culture popolari, fiabe e realtà di ogni tempo»;[194] veri e propri mondi in cui sacro e profano si incontrano, evocano il paesaggio antropizzato della Sardegna, scenario ideale per una rappresentazione religiosa non in quanto connessa ad un culto specifico ma perché anelante all'infinito. Le figure, solide e allo stesso tempo vibranti, modellate con tagli geometrizzanti («donne che sembrano obelischi»),[195] rese con rigore formale (anche in questo memore della lezione martiniana),[196] che non a caso l'artista stessa associa alla serietà dei giochi infantili, sono spesso completate da un paesaggio di carta che, anziché limitarle, le immerge in una atmosfera di comunione cosmica.

Una comunione che Maria Lai trova anche con le figure dell'immaginario magico femminile della Sardegna, le janas (fate) e Maria Pietra, la maga che con lacrime e farina impasta bambini di pane, nel vano tentativo di colmare il vuoto lasciato dal figlio perduto.

---

[194]. Maria Lai, *Come un gioco*, catalogo della mostra, Cagliari 2002, p. 26.

[195]. V. Fiori, "Maria Lai scultrice e pittrice", in *Il Convegno*, a. 9, n. 7, Cagliari, luglio 1956, p. 13.

[196]. Ricordando gli insegnamenti di Martini, Maria Lai si esprime così: «Quando una statua è vera scultura – diceva – chi la guarda è portato a dire, mentre l'occhio scorre lungo i suoi piani, qui è verticale e qui è orizzontale, qui è pieno e qui è vuoto. Il ritmo è costituito da questa successione di orizzontale e di verticale di pieni e di vuoti», in G. Cuccu M. Lai, *Le ragioni dell'arte*, Cagliari 2002, p. 13.

Questa figura, tratta da un racconto di Salvatore Cambosu[197] e ispiratrice di diverse opere di Maria Lai, può essere vista come un alter ego dell'artista che, per recuperare un'assenza (il suo distacco dalla Sardegna, doloroso ma necessario), plasma figure di pane, in cui confluiscono sentimenti e memorie. E tra la creta, il pane e la memoria vi è un legame molto stretto, quasi un'identificazione: «Anche manipolare la creta mi deriva dalla visione di tante donne che facevano il pane, infatti prima ancora di scolpire la creta ho manipolato il pane e dietro di me quante donne con i pani speciali delle feste».[198]

Il parallelismo tra pane e ceramica, che si esplicita nei pani, ad esempio nella Mensa del 2002 è uno dei trait d'union che lega Maria Lai e Costantino Nivola (Orani 1911-Long Island 1988), accomunati anche dalla condizione di esuli e da un rapporto di amicizia testimoniato da un epistolario[199] e dall'omaggio che nel 1989 Maria tributerà all'amico scomparso.[200]

---

[197]. S. Cambosu, "Cuore mio", in *Miele Amaro,* Nuoro 2004, pp. 123-124. Lo scrittore, figura cardine nella vita di Maria, professore, amico e mentore, rielabora in questo racconto una figura dell'immaginario popolare.

[198]. Conversazione con Maria Lai registrata a Cardedu il 7 luglio 1994, in R.M.D. Bonomo, *Maria Lai. Seguendo il filo di un racconto*, Accademia di Belle Arti di Sassari, a.a. 1994-95 (tesi di diploma, relatrice prof.ssa Emanuela Settimi).

[199]. Pubblicato in C. Nivola, *Ho bussato alle porte di questa città meravigliosa*, Cagliari 1993.

[200]. Maria Lai, ad un anno dalla scomparsa di Nivola, presenta una scultura in formelle modulari (oggi in collezione privata) in cui, significativamente, sono accostati cemento e terracotta, emblemi della produzione pubblica e privata dello scultore di Orani.

Anche per Nivola dunque il gesto di impastare la creta rimanda all'atto della preparazione del pane. Compito e competenza delle donne sarde, si carica nel ricordo di significati sacri e comunitari, ed è accomunato alla terracotta anche dalla presenza del forno, che trasfigura la materia iniziale in qualcosa di semplice ed al tempo stesso prezioso.

La prima esperienza di Costantino Nivola con la ceramica si svolge però all'ISIA di Monza, dove stringe amicizia con Salvatore Fancello. La parete a piastrelle in litoceramica realizzata a quattro mani per la Triennale del 1936, popolata da esseri fantastici in una atmosfera rarefatta e fluida, si iscrive nella temperie culturale italiana del momento, favorevole alla ricerca di una integrazione tra le arti ed in particolare tra arte ed architettura. Ma nelle numerose opere rispondenti a questa esigenza, che Nivola realizza negli Stati Uniti, l'opzione ceramica è scartata in favore di tecniche (il *sand-casting*, di sua invenzione,[201] o il graffito) e materiali, il cemento soprattutto, meno connotati artigianalmente e più in simbiosi con l'architettura.

La terracotta, invece, ha un ruolo importante nella vicenda creativa dell'artista a partire dagli anni Sessanta: contrappunto intimistico alla monumentalità degli interventi pubblici, gli permette di esprimere sentimenti, sensazioni e pulsioni che lo accompagnano nella vita di tutti i giorni.

---

[201]. «Si trattava di modellare l'immagine in negativo sulla sabbia (sand) posta in un contenitore per poi ottenere il positivo per mezzo di una gettata o colatura (cast), nella forma così predisposta, di gesso o cemento impastati con l'acqua e con l'aggiunta di colori in polvere: un processo flessibile, che consentiva di fissare la finezza della modellazione in manufatti resistenti … anche di vaste dimensioni», in L. Caramel, C. Pirovano, *Costantino Nivola,* Milano 1999, p. 37.

Nivola esegue diverse serie: i *Ritratti*, i *Letti* (fig. 95), le *Spiagge* (fig.96), le *Placche*, le *Piscine* (fig. 97), da cui si staccano solitarie le *Figure*, infine i *Vasi* (fig. 98)e i *Piatti*.

Se nella prima serie dei *Letti* e nei piccoli ritratti dei primi anni Sessanta si può leggere una certa inquietudine (il Ritratto di Frederick Kiesler del 1961 rimanda in qualche modo a Francis Bacon), in seguito si avverte un rilasciarsi delle tensioni ed un abbandonarsi alla piacevolezza, a volte al divertimento, della modellazione.

Nei Letti assume un ruolo fondamentale la coppia, indagata nelle diverse dinamiche, mentre le *Piscine* mostrano un'umanità varia, sessualmente individuata, che affolla piccoli spazi in una sarcastica visione della vita contemporanea; nelle Spiagge infine si rinnova il contatto dell'uomo con la natura, pervasa da un denso misticismo ed un senso del divino che trascende ogni riferimento ad una religione codificata.[202]

Terra, Sardegna, Donna, Madre, Pane sono concetti che si susseguono, concatenati, nella mente dell'artista. «È difficile sopravvalutare il peso della figura materna nell'immaginario di Nivola»[203] e quello della donna, in una visione fortemente connotata dal punto di vista del genere: lo sguardo e la mano maschili sul corpo femminile, come nelle grandi Vedove e Madri, opere della maturità, in cui l'uomo è presupposto dalla condizione di lutto e da quella di gravidanza.

---

[202]. «I Letti sono lo specchio della condizione umana, come le Piscine ne sono la caricatura, o le Spiagge la versione sublimata», per S. Forestier, *Nivola. Terrecotte*, Cagliari-Milano 2004, p. 169.

[203]. G. Altea, "Nivola e il tema del femminile", in *Museo Nivola*, Nuoro 2004, p. 49.

Il tema della donna-vaso, in cui avviene la trasmutazione della materia (il concetto mistico ed alchemico di Maria come *Vas electionis*), si esplicita nelle creazioni degli anni Ottanta, in collaborazione con il ceramista asseminese Luigi Nioi: bastano pochi gesti per trasformare un'anfora realizzata con perfetta tecnica artigiana in un corpo femminile, attraverso i gesti virili del premere e dell'incidere, per un risultato che rimanda alle creazioni delle culture del Mediterraneo antico.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta c'è un momento di crisi: morti Tavolara nel 1963 e Mauro Manca nel 1969, ritiratosi Badas alla fine del decennio e terminata, con qualche amarezza,[204] l'esperienza ceramica di Gavino Tilocca nel data, anche il contesto nazionale perde parte dell'interesse per il medium ceramico, ed in Sardegna si ripetono repertori ormai stanchi. Pur nella continuità di esperienze significative, l'aria è cambiata e sembra lecito poter parlare di un filo spezzato.

Sul fronte opposto, quello della produzione seriale, inizia a operare negli stessi anni Cerasarda[205], che nasce nel 1963 nell'ambito dello sviluppo turistico della Costa Smeralda portato avanti da Karim Aga Khan. L'azienda presenta una fisionomia ibrida: da un lato si utilizzano materiali e apparecchiature industriali per la realizzazione dei biscotti per l'edilizia e per la decorazione, dall'altra si presta notevole cura nell'applicazione di dettagli artigianali, portando avanti in parallelo una linea di accessori per la casa (vasi, lampade, piatti e servizi da tavola)

[204] Lo scultore riprenderà la modellazione solo negli ultimi anni, realizzando le *Vedove*.

[205] Cfr. Capitolo IV, Sezione II.

pensati appositamente come complementi di arredo delle ville che, a ritmo frenetico, si moltiplicano nel territorio (fig. 102).

> "La Manifattura Cerasarda mira da sempre a valorizzare le tradizioni culturali della Sardegna e più in generale delle culture del Mediterraneo, sia riproponendone forme e colori, sia individuandone di nuove […]. Tutta la produzione è espressione di una genuina matrice mediterranea e di una manualità artigianale che affonda le radici nelle cultura più antiche (…). Disegni e forme inconfondibili dai colori brillanti, ispirati ai toni e alle suggestioni della natura, al calore ed alle luci tipiche delle terre che si affacciano sul bacino del Mediterraneo, costituiscono la cifra di tutta la produzione Cerasarda. Realizzazioni che sottolineano l'importanza di mantenere viva una storia dalle radici millenarie eppure così indiscutibilmente moderna ed allo stesso tempo così vicina ai gusti di chi da sempre è abituato a circondarsi di oggetti belli e preziosi"[206].

Queste parole, tratte da un opuscolo pubblicitario dell'azienda, rendono bene il senso di indeterminatezza nel riferirsi a una tradizione più immaginata che vissuta, ad una cultura mediterranea non sostanziata da riferimenti archeologici ma genericamente evocata. Ed il richiamo alla modernità ed al lusso indirizzano chiaramente il messaggio ad una precisa fascia di utenti.

Vi è poco spazio per una ripresa consapevole dell'arte popolare, anche se, paradossalmente, spetta a Cerasarda l'adozione delle "gallinelle" o "pavoncelle" (fig. 99), derivate dall'intaglio ligneo e trasportate nella ceramica graffita. Se è possibile rintracciare già in precedenza l'uso del

[206] *Cerasarda: la magia della ceramica*…, opuscolo pubblicitario, s.d, s.l.

motivo all'interno della ceramica artistica sarda, non vi è però dubbio che la cristallizzazione del motivo (che si presenta in varianti anche notevoli, come un esame delle cassapanche primo-novecentesche oggi conservate nei magazzini del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari può facilmente dimostrare, fig. 100) avvenga in questo momento.

Le pavoncelle verranno chiamate a testimoniare della sardità dei prodotti artigianali (fig. 101), complici incolpevoli anche delle peggiori mistificazioni (prodotti semilavorati importati dalle grandi fabbriche italiane, smaltati e frettolosamente graffiti nelle botteghe isolane; prodotti industriali di totale provenienza estera).

Il turismo in rapida ed incontrollata crescita determina l'incremento di una produzione seriale di fascia medio bassa, spesso inclinante al *kitsch*, per soddisfare la crescente richiesta di *souvenirs*.

Si è già discusso[207] sulle problematiche connesse alla categoria del "souvenir", che non è solo commerciale ma anche culturale ed epistemologica. Guardando alla produzione di "arte turistica" della Sardegna, che in questi anni diventa di massa, per rimanerlo sino alla contemporaneità, appare chiara la compresenza di attori sociali, la messa in gioco di valori e rappresentazioni ed il mutuo soddisfacimento di bisogni tra cultura osservante e cultura osservata.

La ceramica sarda ridefinisce in questi anni le proprie tradizioni, istituzionalizzando nuove iconografie di cui si celano spesso le origini recenti, abdicando alle funzioni d'uso che aveva svolto, in modo via via più limitato, sino alla metà del secolo e assumendo invece funzionalità

[207] Cfr. Capitolo I, Questioni di metodo.

diverse che esulano dalla sfera del pratico per entrare in quella del simbolico.

Nel campo della ricerca artistica aliena da motivazioni immediatamente commerciali (o meglio rivolta ad un mercato differente), l'interesse per la ceramica si va via via spegnendo dagli anni '60 agli '80. Ripartiamo dal 1987, anno in cui Pinuccio Sciola (San Sperate 1942) realizza un'ampia serie di terrecotte, attratto dalla possibilità di plasmare una materia umile e legata fortemente al mondo naturale. Scultura che nasce "per via di porre", contrariamente alle opere su pietra "per via di levare", l'opera in terracotta permette a Sciola un modellato rapido che raggiunge un alto livello di introspezione psicologica soprattutto nella serie *Genti de bidda mia* (gente del mio paese), mentre nelle *Figure* (fig. 103) sembra emergere l'influenza degli uomini di pietra di Nivola.

Oggi, mentre continua l'attività degli artisti più maturi, una nuova generazione utilizza la ceramica come mezzo espressivo. Alcuni continuano ad esplorare, da punti di vista differenti, "l'eterno femmineo", in cui cultura arcaica e tradizionale si incrociano, spesso in connessione con elementi psicanalitici o notazioni di genere (Antonello Cuccu, Cristiana Carta). Il femminile si declina in forme aniconiche nei *licuccos* di Caterina Lai, che convogliano temi come la memoria, il gioco, gli elementi naturali. L'arte nuragica continua ad essere fonte di ispirazione e riappropriazione identitaria (Ferdinando Medda) non priva di una certa attenzione al commerciale. Pochi hanno rinnovato le esperienze di design (Gianfranco Pintus, di recente Giorgio Podda), mentre per altri la ceramica resta mezzo espressivo autonomo, che si

avvale di una sintassi classica di ascendenza martiniana (Maria Teresa di Martino) o di un gusto eclettico con accenni popolareschi e naïf (Antonio Porru).

Una situazione fluida, in progress, che attende di evolversi o decantare, ma che in verità non permette di inclinare all'ottimismo. Ciò che sembra emergere è la mancanza di un sistema di apprendistato artistico che possa formare nuove generazioni di artisti ceramisti.

La ceramica costituisce oggi, a livello globale, un medium artistico autonomo, anche in virtù di una "nostalgia per l'oggetto", in tempi di smaterializzazione progressiva dell'opera d'arte, della cultura in genere e persino dell'economia[208]. L'uso di una manualità artigianale da parte di molti artisti è una scelta occasionale o la base di un'intera poetica, parte della pratica artistica o al servizio di progetti di *craft-design* (categoria oggi di moda, e che sembra poter essere applicata con successo anche al contesto sardo). Ciononostante non sembra di vedere punte di eccellenza che possano spiccare sul livello provinciale dell'arte contemporanea in Sardegna, scarsamente sostenuta a livello istituzionale, pressoché priva di spazi espositivi ed occasioni di confronto con l'esterno: una situazione che ne rende piuttosto difficile la crescita.

La ceramica seriale può essere suddivisa in industriale ed artigianale: nella prima categoria è compresa Cerasarda, che presenta una produzione di alto livello qualitativo, ormai svincolata dai modelli tradizionali se non in virtù di pochi elementi decorativi, o meglio impegnata a perpetuare la propria tradizione nata negli anni Sessanta.

---

[208] CFr. W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 111-114.

L'artigianato di lusso ancora assolve, anche se in maniera più blanda rispetto al passato, alle stesse necessità di affermazione identitaria della borghesia cittadina (per quanto sia impropria ormai una simile terminologia) e del turismo di élite, in particolare all'interno di quella realtà economico-culturale complessa e stratificata che è la Costa Smeralda).

L'artigianato turistico, infine, ha ormai codificato un nuovo set di forme, colori ed iconografie ormai identificati come "tipici": una "Sardegna duty free", alla quale però non bisogna guardare con sufficiente superiorità, ricordando che ogni rappresentazione è anche auto-rappresentazione, messa in scena nei luoghi attraverso i quali si realizza un contatto tra "esterno" ed "interno" (i negozi I.S.O.L.A., le aree commerciali degli aeroporti sardi, i Musei e i punti di maggior afflusso turistico), per propagandare un'identità, caratterizzare una cultura, esprimere una ideologia.

Se prevale, soprattutto negli studi più recenti, un tono elegiaco e commemorativo per la perdita di una tradizione voluta alta e nobile, con questo resoconto storico si è voluto mettere in evidenza come in realtà la tradizione figulina sarda sia sempre stata di livello medio, ibrida e perennemente oggetto di ridefinizioni. Al di la di alcune punte di eccellenza, e nell'ambito di una produzione comunque ricca di valenze estetiche, la storia della ceramica del Novecento in Sardegna sembra poter dire di più ad un antropologo: una produzione funzionale ad ideologie e costruzioni identitarie, sempre sul punto di perdersi nel difficile compito di preservare le proprie radici, pur percorrendo nuove strade.

CAPITOLO III

LA VITA SOCIALE DELLE CERAMICHE

How does the thing's use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?

Igor Kopytoff

Il Novecento vede in Sardegna il tramonto di un mondo e la nascita di un altro: attraverso la ceramica è possibile seguire con limpida chiarezza le fasi di questa vicenda, seguendo il mutamento delle funzioni nell'evoluzione storica verso una società post-paesana[209].

L'oggetto è al centro di una rete di relazioni, mette in moto scambi, determina modi di vita e svela meccanismi culturali: passa di mano in mano ma senza per questo restare passivo[210].

In Sardegna, tendenzialmente,

> gli abitanti non sono (se non raramente per partizioni amministrative decise altrove) entità associate o dipendenti da altre, come il *Dorf* o lo *hameau* centro europeo. Si tratta invece di entità potenzialmente autosufficienti come possibilità e organizzazione produttiva e abitativa e di solito autosufficienti anche come organizzazione sociale, giuridico-politica (comune) e religiosa (parrocchia)[211].

Per questo gli spostamenti fisici tra paesi e tra paesi e città erano determinati, in passato, prevalentemente dal calendario festivo e, nel

---

[209] Per la definizione di società post-paesana cfr. C. Geertz, "Studies in Peasant Life: Community and Society", *Biennial Review of Anthropology*, Stanford, 1962, pp. 1-42.

[210] Cfr. Capitolo I.

[211] G. Angioni, *Il Villaggio*, in G. Angioni, A. Sanna (a cura di) *L'architettura popolare in Italia, Sardegna*, Roma-Bari, laterza, 1988, pp. 71 – 128, p. 71. Angioni si riferisce naturalmente qui alla struttura tradizionale del villaggio sardo, senza tenere in considerazione le profonde modificazioni che hanno stravolto per molti aspetti la realtà sarda.

secondo caso, da esigenze burocratiche, mediche e di interazione con le autorità.

Ma, come si è visto, attività figuline non erano presenti in tutti i centri abitati, ed anzi si trovavano concentrate in alcune zone di produzione, che coprivano parte del fabbisogno di tutta la Sardegna.

Dunque la topografia stessa del territorio e la sua organizzazione socio-economica determinavano la condizione per la quale la ceramica popolare d'uso era l'attivatore di un circuito dinamico di scambi.

Portare a buon fine questi scambi e garantire la funzionalità del villaggio, in settori importanti come l'approvvigionamento idrico, lo stoccaggio e la cottura dei cibi, era compito di attori sociali designati, che per molti versi sfuggivano alla consueta configurazione dei ruoli imposti dalla struttura sociale tradizionale.

All'interno dell'organizzazione della bottega figulina sarda, era generalmente affidato alla donna il compito della vendita dei manufatti (essenzialmente brocche e stoviglie) in un raggio limitato. Se il tornio era nella Sardegna popolare di pertinenza esclusivamente maschile (contrariamente a quanto avviene in diverse società tradizionali[212]), la donna collaborava attivamente a tutte le altre fasi della lavorazione, dal trasporto dell'argilla alla raccolta delle fascine di erbe e frasche necessarie alla cottura, sino appunto alle forme di commercializzazione più semplici che includevano brevi spostamenti nei paesi vicini e, all'interno della località di provenienza, una attività di vendita porta a porta anch'essa codificata dalla tradizione.

[212] Cfr. Capitolo IV, Sezione I.

Un commercio più ad ampio raggio era invece affidato a membri esterni alla famiglia: personaggi particolarmente dinamici che all'interno della comunità portano avanti *"sa butteca"*, piccolo emporio locale in cui era possibile trovare generi di varia natura, ma soprattutto venditori ambulanti di professione, apolidi che si facevano carico di percorrere le strade isolane a piedi accompagnati dal mulo, con un carretto o, in seguito alla massiccia diffusione dei mezzi di locomozione a motore, con veicoli da lavoro a tre ruote.

Francesco Ciusa ha espresso la fascinazione per questa figura, che pur nella prosaicità delle funzioni e nella durezza delle reali condizioni di vita, assume alcuni tratti del *Wanderer* del Romanticismo Tedesco, nel *Nomade*, opera realizzata tra il 1908 e il 1909 che ritrae in forme idealizzate un venditore ambulante (di scarpe in questo caso). La scultura manifesta la liminarità di questi uomini erranti, che sembrano avere il compito di connettere realtà differenti, ma lo fanno al costo di abbandonare i propri confini ed, in parte, la loro comunità di origine.

Quanto detto non esaurisce l'elenco delle modalità di commercializzazione della ceramica d'uso sarda. Alberto Della Marmora dà notizia, confermato dagli osservatori suoi contemporanei, della presenza di mercati delle brocche già alla metà dell'Ottocento, a Decimomannu in occasione della festa di Santa Greca e a Cagliari per la Madonna del Carmine[213].

[213] A. Dalla Marmora, *Itinerario nell'isola di Sardegna*, 3 voll.. ed or. *Itinéraire de l'Ile de Sardaigne, pour faire suite au Voyage en cette contrée*, tome I-II, Turin, Fréres Bocca, 1860. " Cfr. vol. II, p.335

Sino alla seconda guerra mondiale a Decimomannu si commercializzavano le terrecotte prodotte in loco ma, con la crisi dell'attività figulina del paese, si assistette alla progressiva introduzione di manufatti provenienti dalla vicina Assemini (una consuetudine che si è mantenuta sino ai nostri giorni). A Cagliari partecipavano stovigliai provenienti da tutti i maggiori centri produttori dell'isola.

Le due occasioni si differenziano per un diverso posizionamento del vasaio rispetto alla sua clientela: recarsi nel capoluogo per offrire i propri prodotti nel mercato potenzialmente maggiore della Sardegna, a contatto con un'utenza differenziata per provenienza e condizione sociale, richiedeva sicuramente una maggiore organizzazione ed attivava differenti modalità di interazione con l'esterno.

Ma ciò che accomuna i due eventi è il loro inserimento all'interno del momento comunitario della festa, il tempo del sacro nel quale, secondo precise modalità controllate dall'autorità ecclesiastica (che ricavava anche ingenti somme dall'affitto delle concessioni), trovavano spazio anche attività profane.

La fiera-mercato è elemento caratterizzante di tutte le feste sacre. Secondo quanto afferma Clara Gallini[214]

> Un tempo, ogni novena, ogni festa erano anche mercato di merci e di bestiame. L'istituto era necessario, se si tiene presente che, fino all'ultima guerra, un paese aveva al massimo una o due botteghe di generi misti, quando non ne aveva affatto.

[214] C. Gallini, *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2003 (ed. or. 1971), pp. 256-257.

> Erano gli stessi artigiani a trasformarsi in venditori ambulanti, spostandosi per tutta l'isola, dalla primavera all'autunno, seguendo i calendari delle feste".

La progressiva crisi di questo sistema economico va di pari passo con quella della terracotta d'uso: merce e mercato condividono un destino di obsolescenza.

> Dal dopoguerra, questa economia artigianale è stata travolta da una crisi rapida e completa, condizionata dal nuovo ingresso di beni di consumo prodotti altrove. Il moltiplicarsi delle piccolissime aziende commerciali di paese – sollecitate, come si è visto, anche dal mito del facile guadagno – ha finito per liquidare del tutto il mercato tradizionale della festa, che in pratica non esiste più da dieci - quindici anni. […]
>
> La fine della fiera-mercato, il disinteresse per la corsa dei cavalli, la crisi (se pur parziale) della musica e del ballo tradizionale sono uno dei sintomi della fine di un certo modo di produzione[215].

Un simile discorso può essere valido anche per il sistema più semplice di vendita di ogni bottega, che offriva i suoi prodotti direttamente in loco a quanti ne facessero richiesta. Le lolle delle case campidanesi, ed in generale i cortili delle famiglie impegnate nella lavorazione dell'argilla si aprivano ai compratori, realizzando un contatto diretto tra domanda e offerta che garantiva anche la tenuta del tessuto connettivo della comunità.

Il processo di disgregamento di tale consuetudine ha inizio negli anni Trenta, per concludersi in modo quasi totale negli anni Sessanta e

[215] *Ibidem*, p.257 e p. 260.

ritrovare inaspettatamente una nuova forma di esistenza in tempi molto recenti.

È negli anni Venti che, con la nascita della ceramica artistica, si richiese l'attivazione di nuovi circuiti e si introdusse, tra i produttori e gli acquirenti, una nuova figura di intermediario, che si poneva anche come arbitro del gusto sia per gli uni che per gli altri. Un processo in parte già anticipato dall'attività dei Fratelli Clemente, che acquistavano, per conto terzi o su propria iniziativa, manufatti tradizionali destinati a soddisfare le esigenze di una classe borghese desiderosa di possedere esemplari autentici di "arte rustica".

Il fenomeno è stato indubbiamente incrementato dalle ambizioni degli artisti ceramisti, che partecipavano alle esposizioni nazionali ed internazionali, in cui i loro oggetti sollecitavano discorsi e provocavano reazioni atte ad a una ridefinizione delle identità e dei rapporti. Le creazioni S.P.I.C.A. si vendevano a Milano presso il negozio di Mario Spiga, mentre in Sardegna le botteghe Cau e Margelli e la Galleria Palladino, ubicate nei due maggiori centri urbani (Cagliari e Sassari) non solo promuovevano e distribuivano, ma addirittura sollecitavano e indirizzavano la produzione. Si verifica, in altre parole, uno slittamento dal mercato degli utensili al mercato dell'arte: da uno scambio guidato da necessità d'uso, in cui l'acquirente era in grado (per la sua organicità alla cultura del produttore) di determinare le ragioni del prezzo, a uno in cui il valore era determinato secondo criteri che esulavano dalla preziosità dei materiali e persino dalla bontà della fattura, e rispondevano essenzialmente ad esigenze di distinzione.

Un'arte decorativa a sfondo etnico diventa infatti in quel periodo, come si è visto[216], uno strumento di affermazione e costruzione, per la borghesia sarda, della propria identità. Se l'estetica popolare può dirsi essenzialmente anti-kantiana, nella sua considerazione della funzionalità come primo criterio di apprezzamento dell'oggetto, la cultura borghese rifiuta di prendere in considerazione gli aspetti d'uso e ricerca le qualità formali e il soddisfacimento di bisogni appartenenti alla sfera del simbolico. Ma, contrariamente alle dinamiche usuali osservate da Pierre Bourdieu[217] relativamente all'esercizio del gusto da parte delle classi dominanti, non si riscontra qui un'indifferenza al contenuto, che è anzi , per la prima metà del secolo, elemento prevalente rispetto alla forma nella determinazione dell'acquisto.

Rappresentazioni della sardità (idilliache e materne quelle femminili, virili e con un tocco di selvatichezza, considerato in senso positivo come componente dell'*ethos* sardo, quelle maschili) apparivano il requisito fondamentale per la buona accoglienza di un oggetto, e per questo la ceramica, che facilmente si prestava a queste esigenze narrative ed iconiche, diventò, in un totale oblio delle forme d'uso tradizionali, la forma di arte applicata più diffusa e di successo.

Nel dopoguerra, si registra invece una maggiore uniformità della classe borghese sarda rispetto a quella europea, e gli aspetti formali riprendono il loro carattere preminente, consentendo così il recupero di tipologie tradizionali prive di decorazione, prima non considerate

[216] Cfr. Capitolo II, Sezione II.

[217] P. Bourdieau, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001 (ed. or. La *distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979).

abbastanza "etnicamente connotate". Al contempo si ha una rivalutazione delle pratiche artigianali che, se da un lato determina il divaricarsi dello iato tra arte pura ed arte applicata, dall'altro apre nuove prospettive di incontro tra dislivelli culturali, anche se ancora mediate attraverso istituzioni pubbliche e organismi privati (l'I.S.O.L.A. e i numerosi negozi di artigianato che si moltiplicano nei centri maggiori e nelle zone turistiche).

Ciò determina la separazione tra artigiano e fruitore, che raramente si incontrano materialmente. L'accesso alla bottega durante le fasi di lavorazione è un tipo di esperienza che viene riproposto di recente, secondo una dimensione teatralizzata, in determinate occasioni e con la consapevole volontà di offrire una *performance* di carattere eccezionale ad uso e consumo di un pubblico che la richiede fortemente. Un pubblico che, nel caso della Sardegna, spesso è costituito dai turisti (si pensi a manifestazioni come *Autunno in Barbagia*, organizzata dalla Camera di Commercio di Nuoro al fine di valorizzare le attività artigianali, di destagionalizzare il turismo, e mirante ad offrire ai visitatori un vissuto quanto più realistico e coinvolgente).

Se, come afferma Nash[218], il turismo può essere definito come un incontro tra ospitanti e ospitati, ed ha dunque un carattere relazionale e dinamico, nonché transazionale in virtù di un passaggio che non è solo di

[218] D. Nash, Anthropology of Tourism, New York, Wiley, 1995. Per una discussione critica del turismo come oggetto di analisi antropologica e la disamina della letteratura relativa cfr. A. Simonicca, Antropologia del Turismo, Strategie di ricerca e contesti etnografici, Roma, Carocci, 2002 (ed. or. 1997).

esperienze ma anche, materialmente, di cose, l'oggetto artigianale e dunque anche la ceramica assume un'importanza nodale.

Lo statuto dell'oggetto stesso, come suggerisce Kopytoff, non è fisso e varia radicalmente durante le fasi del processo: da prodotto del lavoro dell'artigiano, a merce all'atto della compravendita, sino ad oggetto di affezione per l'acquirente. Ciononostante, grazie alla sua materialità ed in virtù di caratteristiche formali, stilistiche e simboliche, mantiene un nucleo cristallizzato di senso che lo rende agente attivo nel processo (secondo quanto indicato da Gell).

Non tutto può infatti fungere da attivatore della relazione tra *host* e *guest*. È necessario un oggetto dotato di contenuti simbolici e caratteristiche fisiche (certo storicamente determinati entrambi, e soggetti al cambiamento nel tempo) che rendano accettabile lo scambio alle due parti in causa.

L'artigianato turistico è per sua natura essenzialmente orientato alla vendita, e riflette poco sulle proprie forme e sui propri contenuti, mantenendo un atteggiamento di accondiscendenza nei confronti del turista. Ma difficilmente potrà rinunciare (e forse proprio in virtù di questa accondiscendenza) ad un set precostituito di norme iconografiche, stilistiche, materiche atto ad esprimere i valori che la comunità di appartenenza ha negoziato con l'esterno nella costruzione della propria identità. Per questo, per chiarire il concetto con un esempio, avremo più facilmente manufatti ceramici raffiguranti cinghiali (in voga sin dagli anni Cinquanta[219]), piuttosto che giraffe, esotiche per provenienza, ma anche piuttosto che mufloni, animali autoctoni ma che, in virtù di circostanze

[219] Cfr. Capitolo IV, Sezione II.

storiche di cui non è semplice ricostruire le ragioni, non hanno avuto molta fortuna nel campo della rappresentazione iconografica ceramica[220].

Nel cinghiale l'artigiano individua, non necessariamente con un grado estremo di consapevolezza, una tradizione iconografica, un blando contenuto identitario in cui riconoscersi e un soggetto appetibile per il compratore; il turista vi ritrova la fedeltà ad una tradizione che in realtà non conosce, ma che appare plausibile, il ricordo di possibili incontri con l'animale (in forma di osservazione naturalistica o fruizione gastronomica) e dunque un valore di esperienza, il senso di un alterità che lo conferma nella propria identità ed insomma quella "autenticità" che costituisce una delle motivazioni al viaggio di piacere.

Al di fuori dei circuiti strettamente commerciali, ma sempre in connessione con il tessuto economico, va preso anche in considerazione il ruolo della ceramica come mezzo di comunicazione tra dislivelli culturali interni. Lungo il corso della storia del Novecento la ceramica, più degli altri comparti artigianali, è stata il centro di una rete di relazioni tra artisti ed artigiani (un reciproco scambio di innovazioni estetiche da un lato, di professionalità ed esperienze dall'altro), tra artigiani e rappresentanti istituzionali (si pensi ai corsi E.N.A.P.I. prima e all'attività dell'I.S.O.L.A. poi), tra artisti, artigiani e commercianti, secondo rapporti di forza non scontati.

[220] L'iconografia del muflone si ritrova raramente ed è di origine recente, per esempio nella ceramica Giuseppe Silecchia esposta alla Biennale dell'Artigianato del 1988 (fig. 104)

Funzioni sociali si sono sempre associate, nella ceramica, alle funzioni d'uso (si pensi al ruolo delle brocche nell'attivazione dei momenti di socialità femminile: andare a prendere l'acqua alla fonte o al pozzo come attività accettata dalla comunità eppure capace di aprire spazi sottratti al rigido controllo familiare e sociale. Ma è indubbio che, progressivamente, e in modo inversamente proporzionale al declino delle funzioni d'uso, assumono importanza sempre maggiore le funzioni simboliche.

Per analizzarle in profondità sarà dunque necessario abbandonare la dimensione dello scambio e, assumendo una prospettiva semiotica, analizzare i significati che l'oggetto ceramico, una volta acquistato, fa suoi all'interno delle mura domestiche. Prevale infatti lo stretto rapporto della ceramica con la casa, dovuto alle sue qualità materiali (oggetti in generale durevoli, ma pesanti e fragili, che tendono a trovare una collocazione fissa, quando non addirittura ad essere resi parte integrante della casa) e alla sua capacità di rendere visibili e concrete esigenze, aspirazioni e ideologie.

Ai rapporti tra abitazione e ceramica sarà dunque opportuno prestare ulteriore attenzione nelle prossime sezioni.

CAPITOLO III

SEZIONE I

A CASA

L'artigianato sardo nella casa moderna

Eugenio Tavolara

Il visitatore della Mostra Etnografica del 1911 a Roma, vagando con discreta noncuranza tra i padiglioni allestiti per l'occasione, sperimentava un senso di doppio straniamento spaziale e temporale. Poteva infatti passare, camminando per pochi metri, dalla Sicilia al Friuli, dalla Sardegna al Veneto, compiendo simultaneamente un viaggio a ritroso nel tempo, in un universo in cui la cultura popolare era totalmente incontaminata e priva di influenze esterne. Gli allestitori avevano infatti posto ogni cura per realizzare ambienti, più veri del vero, di assoluta purezza, con l'obiettivo doppio di realizzare una perfetta illustrazione dei caratteri etnografici ed una composizione ineccepibile dal punto di vista estetico. Nonostante vi fosse stato un grande sforzo organizzativo e finanziario per portare in mostra rappresentanti della tradizione, "fossili viventi" con il compito di mettere in scena se stessi, e nel modo più convincente possibile, era essenzialmente alla cultura materiale che veniva delegato il compito di rendere credibili le ricostruzioni architettoniche realizzate spesso con molta disinvoltura. I diorami avevano a volte ambientazioni *en plain air*, ma erano le ricostruzioni delle case contadine ad offrire lo spettacolo più significativo.

La casa sarda ricostruita a Roma fu un capolavoro di spregiudicatezza e buonafede, che sarebbe ingiusto giudicare con criteri museografici contemporanei: insoddisfatto dei modelli reali proposti dallo studioso Dionigi Scano, giudicati "alterati" e "modernizzati", Loria

decise "dopo un'accurata visita a qualche dozzina di case di scegliere ora dall'una, ora dall'altra le parti caratteristiche"[221].

All'interno il realismo della rappresentazione era ottenuto per accumulo, e tra gli oggetti esposti quelli ceramici avevano una grande importanza nella caratterizzazione dell'ambiente. Oggi conservati nel Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma, questi manufatti dimostrano l'importanza delle terraglie d'uso per il funzionale andamento della vita domestica.

La casa rurale può essere considerata

> Luogo centrale della vita quotidiana e del suo "stile". Come è generalmente ammesso, la famiglia è la fondamentale unità produttiva e di consumo delle realtà contadine, e il luogo "deputato" di questa unità è la casa[222].

Inoltre è uno spazio che si caratterizzava essenzialmente come femminile: la donna passava in casa molto del suo tempo, attuando al suo interno anche gran parte della sua socialità. Inoltre si occupava della conduzione e della "bellezza della casa" sia mediante l'approntamento del corredo (in una fase precedente al matrimonio), sia mediante l'applicazione di principi di ordine e razionalità dell'organizzazione

---

[221] Archivio del M.N.A.T.P. fascicolo 203, Lettera di Lamberto Loria a Gavino Clemente del 19 luglio 1910, inedito. Per U. Fabietti, *Storia dell'Antropologia*, Bologna, Zanichelli, 2001, p.65. : "la Mostra risultava così basata sull'uso ambiguo di due concetti: quello di finzione e quello di autenticità"

[222] P. Clemente, L. Orrù, Sondaggi sull'arte popolare, in AA. VV., Storia dell'Arte italiana, Torino, Einaudi, 1982, vol XI, pp. 239-341, p.311.

spaziale, che assegnavano ad ogni tipologia di oggetto la sua collocazione.

> Le conche di terracotta (da tre a dodici) venivano allineate su una o due file orizzontali in allineamento decrescente. Il ripiano della cappa sul caminetto, piuttosto largo, era riservato alle pentole e ai tegami di terracotta. Si potevano disporre prima le pentole in allineamento decrescente in senso orizzontale e poi i tegami capovolti uno sull'altro in allineamento crescente in senso verticale, oppure si combinavano insieme le regole della simmetria e dell'allineamento sistemando le pentole al centro in allineamento decrescente e i tegami ai fianchi in allineamento crescente in senso verticale[223].

È chiaro come, al di la del loro uso pratico come contenitori di liquidi e derrate alimentari, questi oggetti della cultura materiale assumessero una valenza genericamente estetica, secondo la prospettiva popolare, strettamente interconnessa alla funzionalità: l'utilizzo di un criterio di razionalità nella disposizione del vasellame non rispondeva solo ad esigenze di euritmia, ma rimandava ad una gestione ottimale delle risorse domestiche.

Emblema del rapporto tra casa e ceramica è la brocca per l'acqua, che veniva alloggiata in una nicchia appositamente scavata nella parete, quasi come un santo in una conca absidale. Difficile sottostimare l'importanza di una buona gestione dell'acqua potabile in tempi in cui l'approvvigionamento idrico avveniva mediante il prelievo diretto ai

[223] *Ibidem*, p. 324. La ricerca sul campo è svolta in relazione alla casa campi danese (in particolare S. Sperate), ma le conclusioni possono essere estese alla "casa sarda rurale" in generale.

pozzi ed alle fonti, spesso posti ad una considerevole distanza dall'abitato.

Oltre a questi manufatti d'uso, era comune il possesso di esemplari dalla realizzazione maggiormente accurata (con smalti, graffiti o applicazioni plastiche) pensati per un uso prevalentemente estetico e simbolico. La brocca della festa tipica di Oristano è sicuramente il più noto di questi.

Gli esemplari esposti alla Mostra del 1911 si caratterizzano per l'esuberanza decorativa, l'impegno per una costruzione narrativa e la complessiva vistosità, elementi che ne determinavano il prestigio (spesso infatti erano firmati dagli artigiani). La brocca, così come la *scivedda* degli sposi, un recipiente basso che recava graffito il nome dei due coniugi, era infatti parte del corredo nuziale, e un uso pratico, reso possibile dall'assenza di decorazioni su uno dei quattro manici (destinato all'impugnatura), doveva essere comunque limitato a poche occasioni di socialità ritualizzata.

La pregnanza simbolica della brocca della festa, emblema di un'unione coniugale felice, tese a perdersi negli anni, per diventare, nelle parole della moglie dell'artigiano oristanese Steve Incani[224], il "soprammobile di lusso all'antica" per eccellenza.

La gallina versatoio di Dorgali (l' "anfora a forma "d'occa"" ricordata nell'inventario[225]), oggetto d'uso ma dotato, in virtù della forma zoomorfa e della minuzia decorativa delle incisioni, delle caratteristiche più adatte ad una esposizione di "arte rustica" secondo i criteri del

[224] Cfr. Capitolo III, Sezione I. La testimonianza è degli anni Sessanta.

[225] Archivio MNATP, fascicolo 203, Schede

tempo, era un altro manufatto che poteva facilmente trovare posto nella casa contadina. Più maneggevole della brocca per via delle dimensioni, perfetta nella felice corrispondenza tra forma e funzione, convogliava anche un chiaro significato simbolico, sul quale sarà opportuno tornare più avanti[226].

Infine due oggetti che potevano facilmente attirare l'attenzione dei visitatori erano *su Para* e *sa Mongia* (il frate e la suora) due statuine in terracotta rozzamente modellate in forma antropomorfica, cave all'interno e dotate di tappo di sughero, aventi la funzione di scaldini da tenere tra le mani. Oggetto domestico di non larghissima diffusione, di provenienza Oristanese (centro in cui la presenza monastica era particolarmente massiccia), dimostra un gustoso senso dello *humor* popolaresco.

Con l'avanzare del Novecento, come si è visto, la ceramica d'uso conosce una progressiva crisi, mentre nuove forme di artigianato artistico si sviluppano per rispondere ad esigenze che continuano a nascere all'interno dell'orizzonte domestico, pur con uno spostamento nella destinazione sociale: si parla ora di case borghesi, che dal punto di vista tipologico ed architettonico presentano pochi legami con la struttura tradizionale sarda, allineandosi invece ai modelli nazionali.

L'idea dello spazio domestico come luogo di valori familiari, di comfort e di privacy, in opposizione agli spazi pubblici del lavoro, nasce con l'età moderna e in ultima analisi con il capitalismo. Ma nel Novecento a questa idea di spazio privato si contrappone la nozione di *avant-garde* : "onde successive di artisti di avanguardia si presentavano

[226] Cfr. Capitolo V, Sezione II.

come trasgressive, virili, e nuove, in contrasto con l'idea di 'casa', automaticamente inquadrata come convenzionale, noiosa, femminile e antiquata"[227], tanto che "essere non-domestico divenne garanzia dell'essere arte"[228]. Questa opposizione di principio, che sembra tracciare un solco profondo tra arte pura e applicata, nella realtà non appare così netta. Se per Clement Greenberg la decorazione era uno "spettro che infesta la pittura modernista"[229], lo stesso riemergere di tendenze decorative e dell'interesse per le arti applicate lungo tutto l'arco del Novecento indica la possibilità di una storia alternativa del Modernismo[230] in cui i confini tra arte pura e applicata sfumano e si confondono.

La casa è spesso il teatro nascosto di queste dinamiche: il campo di battaglia in cui si combatte per la modernità ed in cui sono possibili esperienze sociali, emozionali ed estetiche di grande intensità.

Si può dunque affermare che "gli interni domestici sono spazi sociali che plasmano l'interazione umana secondo l'arredamento che una

---

[227] Cfr. C. Reed, "Domestic disturbances: Challenging the Anti-domestic Modern", in C. Painter (a cura di), *Contemporary Art and the Home*, Oxford-New York, Berg Books, 2002, pp. 35-53, p. 35.

[228] C.Reed, Introduction, C. Reed (a cura di) Not at home. The suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, London, Thames & Hudson, 1996, p. 7: *"in the eyes of the avant-garde, being undomestic came to serve as a guarantee of being art."*

[229] C. Greemberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon, 1961, citato da C. Reed, cit., p. 41.

[230] T. Harrod, "House-trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art", in C. Painter (a cura di), cit., pp. 55-73.

data stanza contiene"[231], e suppellettili e complementi di arredo sono parte integrante di questo sistema di costruzione del senso. Le arti decorative (a partire dalla metà dell'Ottocento con il movimento delle *Arts and Crafts*) sono chiamate a soddisfare le esigenze di rinnovamento e distinzione delle classi sociali in ascesa, ed in questa funzione si pongono come complemento all'arte modernista e non in opposizione ad essa.

"Il problema dell'arredamento della casa" - afferma Carlo Carrà riflettendo sulla I Biennale di Arti decorative di Monza – "è il problema base delle arti decorative"[232]. Non è un caso che nelle opere degli artisti ceramisti della prima metà del secolo tendano a scomparire le forme legate agli usi tradizionali (l'*Anfora Sardesca* di Federico Melis non è certo pensata per un reale utilizzo nella casa contadina) e si affermino suppellettili pensati in funzione esclusivamente ornamentale o con funzioni accessorie legate alla ritualità della vita cittadina.

I cofanetti e le bomboniere introdotti da Ciusa, in cui conservare dolciumi da offrire agli ospiti, erano certo poco adatte, a causa delle dimensioni, a contenere *pirichittos* e *papassinos*, ma perfette per confetti e caramelle di origine industriale che, contenuti in grandi recipienti di vetro, facevano bella mostra negli empori cittadini. Ed anche l'uso più comune delle bomboniere come piccolo oggetto da restituire, ripieno di confetti, in ringraziamento del dono nuziale, si afferma in Sardegna in

[231] R. St. george, "Home Furnishing and domestic interiors", in C. Tilley et al. (a cura di), *Handbook of Material Culture*, London, Sage, 2006, pp. 221-229, p. 221.

[232] C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima biennale internazionale di Monza*, Milano, Edizioni Alpes, 1923, p. 38.

questo periodo, inizialmente tra le classi borghesi e poi via via, con una progressiva discesa, fra la popolazione rurale.

L'oggettistica da studio prodotta da Federico Melis per la SCIC tra il 1926 e il 1931 (calamai, portapenne, portabiglietti) ha una modellazione spigolosa, che rimanda tanto agli intagli lignei quanto alle stilizzazioni déco, una cromia vivace che esprime dinamismo e una vena umoristica nella rappresentazione dei personaggi, pastori sardi "d.o.c" prestati a compiti borghesi. L'uso della lingua sarda nei nomi assegnati ai manufatti ne rafforza ulteriormente il senso: *Su balente* (il valoroso, con riferimento all'etica tradizionale barbaricina), *Su Puntorzu* (il pungolo, con attinenza alla matita ma con chiara allusione sessuale), *Su Talleri* (in cui, con risultati comici, il tagliere tradizionale del pastore si presta a contenere, invece delle carni arrostite, civilissimi biglietti da visita). Tutto strizzava l'occhio all'intellettuale isolano, che coltivava la doppia aspirazione all'ecumenismo culturale e alla rivendicazione dei valori autoctoni.

La ceramica si adattava bene ai mobili sardeschi, con i quali a volte si fondeva (si pensi all'inserimento di mattonelle ceramiche realizzate da Melkiorre Melis nei mobili in stile prodotti dai Fratelli Clemente, come nella libreria del 1926 in collezione privata, o nella credenza prodotta dai due fratelli Melis per la stessa azienda[233]) ma non stonava sul mobile moderno, di stampo razionalista, spesso di importazione, magari abbinato ad un copricassa tradizionale, acquistato da un rivenditore o posseduto per vicende familiari. Il soprammobile ceramico era l'oggetto mediatore fra tradizione e modernità che soddisfava al meglio le esigenze del tempo.

[233] Oggi nella collezione Wolfsonian, Miami, Florida, n. inv. 87.905.11.1

Nel 1929, la recensione alle ceramiche della Lenci, che proprio in quell'anno iniziava la sua produzione, pubblicata su "Casa Bella" stigmatizzava la nuova tendenza:

> L'appartamento moderno, liberato da ogni banalità di ornamenti, reso chiaro e semplice da una luminosa parsimonia di complementi, richiede dalle ceramiche che lo debbono completare un gusto stilistico altrettanto semplice e chiaro, che si accordi colle lince schematizzate dell'ambiente e colla sua intonazione generale[234].

In Sardegna in realtà semplicità e parsimonia non erano facili a trovarsi, nell'euforia di una riscoperta delle arti popolari che era anche riscoperta, e reinvenzione, della propria identità. Eugenio Tavolara si scagliava contro le degenerazioni del gusto "sardesco" già a partire dagli anni Trenta[235], ma il successo commerciale di botteghe come quella di Ciriaco Piras, autore di complementi di arredo in cui tutto il repertorio di forme, motivi e iconografie tradizionali era chiamato in causa per soddisfare la richiesta di caratterizzazione etnica per i Sardi e per i turisti che iniziavano ad eleggere la Sardegna come meta vacanziera, segnava chiaramente una tendenza.

Tavolara dovrà aspettare la fine della guerra e l'assunzione di un ruolo istituzionale, prima nell'E.N.A.P.I. e poi nell'I.S.O.L.A., per far valere le sue aspirazioni ad un'arte applicata ispirata alla tradizione ma scevra da folklorismi di cattivo gusto.

---

[234] "Le ceramiche di Lenci", in *La Casa Bella*, aprile 1929, pp.29-32.

[235] Cfr, G. Altea, M. Magnani, Pittura e scultura dal 1930 al 1960, Nuoro, Ilisso, p. 268.

L'artigianato sardo nella casa moderna, tema e motto della biennale artigiana del 1958, suonava ad un tempo come un proclama, una dichiarazione di intenti ed una speranza per il futuro del'isola, ed annunciava un rinnovamento della produzione che, per il settore ceramico, voleva dire ritorno al passato, nel senso di una nuova valorizzazione della funzionalità della ceramica, per la realizzazione di bottiglie, servizi per la tavola, accessori atti a soddisfare le necessità pratiche del vivere moderno, che andavano ad affiancare una produzione, anch'essa rinnovata nelle forme e nei contenuti, di oggetti decorativi in stretto ma dinamico rapporto con la tradizione.

Si è già parlato del ruolo dell'oggetto ceramico come attivatore dell'incontro tra ospitante e ospitato nelle dinamiche del turismo[236]. Esso continua ad essere portatore di significato nel momento in cui, alla fine del viaggio, il turista trova per esso una collocazione presso la propria abitazione. Le motivazioni all'acquisto, per quanto non necessariamente meditate in profondità, non si differenziano molto da quelle che spingevano alla raccolta etnografica i pionieri dell'antropologia. Prima dell'avvento della monografia e del massiccio uso delle registrazioni audiovisive, la cultura materiale, acquisita sul campo e trasportata in patria, garantiva della veridicità dell'esperienza, conferendo autorità ed autorevolezza al suo portatore[237]. Se con la

[236] Cfr. Capitolo IV.

[237] Cfr. D. Miller, 'Things ain't what they used to be', *Royal Anthropological Institute Newsletter* 59, pp.5-7, 1983; V. Buchli, (a cura di), *The Material Culture Reader*. Berg Books, Oxford and New York, 2002. Il primo ruolo dell'oggetto fu quello di simboleggiare le persone che lo avevano creato. Per i viaggiatori, i missionari e gli esploratori, prima dell'emergere della fotografia di massa, l'oggetto era il mezzo

massiccia diffusione della fotografia digitale la produzione di memorie di viaggio ha conosciuto una progressiva smaterializzazione (sempre più raramente le stesse foto digitali vengono stampate, ma sono fruite e condivise direttamente sul computer), il souvenir di ceramica, con la sua materialità, rappresenta non solo prova tangibile dell'esperienza di contatto con una realtà altra, ma anche attivatore di ricordi e pratiche discorsive all'interno dell'ambiente domestico.

Diverso è il caso del turismo residenziale, fruito sia da locali che, nel periodo estivo, si spostano nei luoghi di villeggiatura nei quali posseggono una seconda casa, sia da vacanzieri provenienti dalla penisola o da altre nazioni, che soggiornano in ville di proprietà o presso gli alberghi più noti della costa. Agli occhi dei primi l'uso dell'artigianato sardo è un modo di rivendicare il proprio diritto "naturale" ad occupare lo spazio, per i secondi esso risponde a motivazioni più complesse. La ricerca sul campo condotta presso Cerasarda,[238] ha potuto evidenziare, per ciò che riguarda la ceramica, la netta preferenza per l'utilizzo di manufatti locali. L'esigenza del nuovo (la motivazione alla scoperta, in termini di psicologia dinamica) viene soddisfatta mediante il periodico rinnovamento della suppellettile domestica, un *turn-over* che risponde anche ad esigenze di distinzione sociale, per individui affrancati dalla necessità e che possono utilizzare risorse economiche al fine di

---

privilegiato per rappresentare i posti e i popoli esotici visitati durante il viaggio, e fornire una 'prova' della veridicità della spedizione.

[238] Maggio-luglio 2006. Il lavoro di ricerca ha comportato un periodo di studio presso i laboratori e la realizzazione di interviste ai responsabili del punto vendita aziendale, agli acquirenti, con l'osservazione delle dinamiche di scelta e di relazione tra le parti. Inoltre un'indagine è stata svolta anche presso l'hotel Cala di Volpe.

incrementare il loro prestigio. Ma gli oggetti posseduti vengono generalmente sostituiti da analoghi per provenienza, lavorazione e contenuto simbolico: fattura manuale, provenienza locale, forme e decori che possano richiamare una generica cultura mediterranea (secondo lo "stile Cerasarda"[239]). Se la scelta estetica sembra essere in questo senso prevalente, ad un più profondo livello di significato, emerge il tentativo di legittimare, attraverso l'appropriazione di simboli ed elementi della cultura materiale, la propria presenza sul territorio. Simili strategie sono del resto messe in atto in molte situazioni in cui ad una popolazione autoctona tende a sostituirsi, in un modo più o meno cruento, un'altra (si pensi all'appropriazione, da parte degli Statunitensi, dei simboli dei nativi americani, o dell'uso, da parte del governo australiano, della cultura maori)[240]. In altri termini, si può arrivare ad ipotizzare per la ceramica un utilizzo come strumento di difesa apotropaica, rinnovando così, paradossalmente, la funzione che ricopriva, plasmata in forma di cavallino acroteriale, nelle abitazioni tradizionali asseminesi[241]. Il cavallo domato dal cavaliere, simboleggiante il dominio dell'uomo sulla natura, posto sulla sommità della casa, aveva il compito di proteggere la famiglia dalle forze contrarie (unendosi in questo ad altre pratiche costruttive tendenti allo stesso scopo).

Ma una riflessione sulle plastiche acroteriali sposta il focus della discussione dall'interno all'esterno della casa, dall'arredamento

[239] Cfr. Capitolo III Sezione I

[240] Cfr. su questo Graburn, cit.

[241] Una forma a sua volta ripresa da Tavolara negli anni Cinquanta, ad indicare la complessità delle implicazioni culturali.

all'architettura, un argomento che troverà ulteriore approfondimento nella prossima sezione.

CAPITOLO III

SEZIONE II

CERAMICA ED ARCHITETTURA

L'architettura ha semplificato le superfici, ma le va rivestendo di materiali incorruttibili … la litoceramica, il mosaico di gres e di ceramica … Il rivestimento acquista, e fa acquistare all'architettura, nuovi valori – valori plastici.

Gio Ponti

Le testimonianze del rapporto tra ceramica ed architettura in Sardegna risalgono almeno al XVIII secolo e si ricollegano all'uso tipico della cultura islamica e più generalmente mediterranea. Nel meridione italiano questa prassi appare già dal tardo Cinquecento, diventando poi elemento caratterizzante del Barocco.[242] Le cupole delle chiese settecentesche sarde ed in particolare le cupoline delle torri campanarie presentano spesso, sul modello di analoghe realizzazioni del sud d'Italia, una copertura a squame maiolicate policrome. Tegole a goccia disposte in file concentriche o a coda di pavone, in alcuni casi ritmate da costoloni ottenuti mediante la sovrapposizione di pezzi semi-cilindrici, formano disegni geometrici o campiture cromatiche uniformi che si stagliano nel cielo per un effetto decorativo di semplicità ed eleganza. Esempi significativi sono nel Campidano ed a Oristano (la cattedrale del 1733 e la chiesa conventuale del Carmine del 1776, oltre che il settecentesco Palazzo d'Arcais - oggi Siviero -, che costituisce un *unicum* per il carattere laico e privato di dimora signorile). Questa consuetudine costruttiva è mantenuta anche nella prima metà dell'Ottocento, in chiese di nuova edificazione o interessate da radicali ristrutturazioni (L'Immacolata di Bosa all'inizio dell'Ottocento, Santa Maria Assunta a Guasila del 1839 tra le altre). È presente inoltre la variante delle mattonelle policrome, solitamente riggiole campane, che ricoprono l'estremità della torre campanaria, per esempio nel duomo di San Nicola (1756) di Sassari, nella

[242]. Tra gli esempi più interessanti, il chiostro del convento di Santa Chiara A Napoli (1742) la cupola della chiesa del Carmine a Palermo (1681) e gli innumerevoli campanili e cupole del Meridione d'Italia.

Beata Vergine di Monserrato a Barisardo[243] (metà del Settecento) e nella parrocchiale di Santa Maria ad Usini della seconda metà del Settecento. Diffusissime in tutta la Sardegna, le cupole maiolicate sono diventate nei secoli un elemento tipico del paesaggio urbano. Non a caso, negli anni Cinquanta del Novecento, Antonio Simon Mossa (1916-1971), nell'ambito di una ricerca sulle componenti identitarie dell'architettura sarda,[244] proporrà una copertura di piastrelle policrome per la cupola di San Michele ad Alghero, allora in restauro, affidandone il disegno geometrico al pittore Filippo Figari.[245]

In ambito popolare è da segnalare l'uso di antefisse in terracotta smaltata, raffiguranti cavalli montati da piccoli cavalieri. L'antefissa è un elemento decorativo che caratterizza i tetti dei templi greci, etruschi e romani, ma in Sardegna è adottato in funzione apotropaica a protezione delle case, secondo un uso ancora documentato all'inizio del Novecento[246] ma rapidamente scomparso.

---

[243]. L'edificio unisce le due tipologie, avendo il campanile a riggiole ma la cupola a tegole smaltate.

[244]. Una ricerca portata avanti anche in altri campi.

[245]. S. Gizzi, "Le architetture di Antonio Simon Mossa nella cultura dell'epoca", in F. Francioni, G. Marras, *Antonio Simon Mossa. Dall'utopia al progetto*, Cagliari 2004, p. 540.

[246]. Il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma conserva cinque esemplari risalenti alla grande Mostra Etnografica di Roma del 1911, raccolti da Gavino Clemente (mobiliere e figura importante della cultura sassarese dell'inizio del Novecento) e consegnati all'antropologo Lamberto Loria, organizzatore dell'evento. Negli anni Sessanta, su iniziativa di Tavolara, il ceramista di Assemini Vincenzo Farci realizzerà una serie di figure ispirata a questi prototipi popolari.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, in Europa, la ceramica conosce un nuovo revival per mezzo del movimento degli *Arts and Crafts* e, in seguito, di parte del Modernismo.[247] Di questo momento di grande sperimentazione tecnica e stilistica non resta praticamente traccia in Sardegna, pure raggiunta dal gusto *liberty*.[248] Tra le poche realizzazioni è la facciata del corpo avanzato di Casa Cugurra (1906) in via Roma a Sassari, in ceramica d'importazione con un elegante decoro floreale sui toni del bianco, verde e marrone: intervento non certo paragonabile a precedenti europei,[249] ma maggiormente coerente rispetto ad altri realizzati nell'isola.[250] D'importazione sono anche le ceramiche utilizzate per la pavimentazione interna di case signorili.

Le ragioni di tale scarsità di testimonianze risiedono nel livello tecnico della ceramica sarda alla metà del secolo XIX, piuttosto scadente e limitato a poche tipologie di manufatti, regolate da statuti di marchio medievale.[251] Questa situazione permane ad inizio del Novecento,

---

[247]. Si pensi in particolare all'opera dell'architetto spagnolo Antoni Gaudí (1852-1926).

[248]. Cfr. F. Masala, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro 2001 e, relativamente alla città di Sassari, *Sassari tra liberty e Déco*, Cinisello Balsamo 1987.

[249]. L'esempio più celebre è la *Majolikehaus* di Vienna, realizzata tra il 1898 e il 1900 su progetto dell'architetto Otto Wagner, ma si veda anche Casa Galimberti a Milano, opera di Giovan Battista Bossi ultimata nel 1905.

[250]. Per esempio a Cagliari in via Oristano o in Corso Vittorio Emanuele.

[251]. Ad Oristano, ad esempio, lo statuto del gremio de *Los Alfareros*, (di cui si conserva una copia del 1691, ma la cui stesura originale si può fare risalire al Trecento), era ancora attivo a metà dell'Ottocento. Alberto Della Marmora, ricordava che «la fabbricazione di piastrelle verniciate per pavimenti era privilegio esclusivo di un solo

nonostante i diversi tentativi compiuti per raggiungere un livello accettabile per la produzione industriale, sforzi che dimostrano come le idee circolanti nel resto dell'Europa fossero penetrate almeno a livello di borghesia colta cittadina.[252] Ma l'attenzione dei pionieri della ceramica sarda, che nei primi decenni del Novecento impiantano con alterne fortune piccole attività ceramiche, è focalizzata sull'oggettistica per la grande fortuna che in quel momento essa riscuote a livello nazionale ma anche per l'assenza di un coordinamento con gli architetti locali.

Sarà necessario aspettare la fine del secondo conflitto mondiale per vedere un uso sistematico della ceramica in architettura, ma già in precedenza il problema si presenta all'attenzione di alcuni artisti sardi operanti nel contesto nazionale. In Italia, tra le due guerre, il movimento di *Novecento* pone a livello teorico l'architettura come guida delle arti sorelle nel processo di rinnovamento.[253] A partire dal 1930 questo movimento si orienta verso una pittura celebrativa su grandi superfici, capace di parlare alle masse veicolando contenuti sociali ed ideologie. Protagonista di questa svolta è Mario Sironi (1885-1961)[254] che, nel suo

---

individuo, come anche la produzione di condutture in terracotta», fatto che suscitava le proteste di diversi artigiani *congiolarius*. (A. Della Marmora (1860) 1997, p. 126).

[252]. Nel 1919, ad esempio, Giuseppe Biasi era coinvolto in un progetto, poi sfumato, per una fabbrica di maioliche artistiche destinate alla decorazione architettonica. Cfr. G. Biasi, "Lettera ad Arturo Bucher del 12 maggio 1919", in G. Altea. M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, Nuoro 1998, p. 334.

[253]. R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Milano 1979, p. 20.

[254]. Il Muralismo di Sironi è forse l'interpretazione artistica maggiormente legata all'ideologia fascista, anche se proprio negli anni Trenta l'artista era attaccato dall'ala più conservatrice della cultura di regime, capeggiata da Roberto Farinacci, che

Manifesto del Muralismo del 1933, afferma: «Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice … opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori».[255] Queste indicazioni si percepiscono all'ISIA[256] di Monza, nata come costola della Società Umanitaria[257] ed in breve portata su posizioni novecentiste, in cui si formano i sardi Salvatore Fancello (1916-1941) e Costantino Nivola (1911-1988). I due artisti realizzano insieme una parete in litoceramica esposta alla VI Triennale di Milano nel 1936. Nella stessa occasione Fancello, su un ampio muro graffito che prende spunto dal tema coloniale, incastona due mosaici di piastrelle ceramiche, *La partenza del Legionario* e i *Lavori Campestri*.[258] Qui e nei numerosi pannelli realizzati in quegli anni, la componente fantastica si cala nella contemporaneità affrontando tematiche legate alla famiglia, al lavoro, al ruralismo, temi forti del Ventennio.

---

accusava la sua pittura di decadenza, esterofilia e "giudaismo", in opposizione ad una vera "arte fascista" a totale servizio della propaganda di regime. La complessità della figura di Sironi e dell'arte del Ventennio è analizzata in profondità da E. Brown, *Mario Sironi e il modernismo italiano. Arte e politica sotto il fascismo*, Torino 2003 (ed. or. 2000).

[255]. M. Sironi, "Manifesto della pittura murale", in *La Colonna*, dicembre 1933 (ora in R. Bossaglia cit. pp.155-156).

[256]. Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, attivo dal 1922 al 1943.

[257]. La Società umanitaria, nata a Milano nel 1893, si proponeva di aiutare i poveri ad uscire dal loro stato di indigenza mediante un'adeguata formazione professionale. Il gruppo di intellettuali, tra cui Guido Marangoni, che si raccolsero intorno a questa istituzione vedeva nell'artigianato una fonte di rinnovamento per l'intera arte italiana.

[258]. Cfr. *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del Moderno*, Milano-Cagliari 2003.

Negli stessi anni Melkiorre Melis (1889-1982), in Libia come direttore della Scuola Musulmana di Mestieri ed arti indigene a Tripoli dal 1934 al 1941, a contatto con la tradizione locale[259] sperimenta l'uso della ceramica nell'architettura d'interni, realizzando in particolare pannelli, fontane ed elementi di arredo, con una operazione di ricostruzione, a tratti fittizia, di un contesto locale interpretato con vena orientalista, che può ricordare l'opera di William De Morgan (1839-1917),[260] oltre che le realizzazioni, a lui contemporanee, di Guido Gambone per la MACS.[261] Ma, al ritorno dall'esperienza libica, Melkiorre perderà interesse per la decorazione di interni, ritornandoci, come vedremo, in via episodica negli anni Sessanta.

La seconda guerra mondiale costituisce un momento di rottura ed al tempo stesso una pausa di riflessione. All'indomani del conflitto, i problemi della ricostruzione (materiale ed ideale) vengono naturalmente in primo piano e la concorrenza di diversi fattori determina un notevole sviluppo dell'uso della ceramica in architettura.

Nel 1945 Bruno Zevi fonda a Roma l'APAO, Associazione per l'architettura organica, proponendo un'architettura «modellata secondo la

---

[259]. Invero piuttosto decaduta a quel tempo.

[260]. Il più noto ceramista del movimento *Arts and crafts*.

[261]. Manifattura Artistica Ceramica Salernitana. Cfr. il "Caffè arabo" pubblicato nel 1940 sulla rivista specializzata *La Ceramica* (immagine riprodotta nel volume a cura di G. Zampino, *Gli Spazi della ceramica*, Napoli 1995, p. 211). Melis si reca in effetti a Vietri sul Mare, sede dell'azienda e rinomato centro di tradizione ceramica, nel 1939, in occasione dei preparativi per la Triennale d'Oltremare di Napoli del 1940, collaborando tra l'altro proprio con Gambone (Cfr. A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro 2004, p. 93).

scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato».[262] L'esigenza di un'architettura inserita nel tessuto sociale, capace di convogliare sistemi simbolici e comunicare messaggi, porta facilmente a servirsi delle arti applicate e del design. Su questo fronte il gruppo più attivo in Italia ha sede a Milano, e si raggruppa attorno alla rivista *Domus*, diretta da Gio Ponti[263] che manifesta uno spiccato interesse per il settore, segnalando le punte di eccellenza nella produzione di oggettistica e di opere per l'architettura e ponendole a modello di un nuovo corso nel rapporto tra le arti. Attraverso le pagine del mensile è possibile seguire l'exploit della ceramica come forma d'arte autonoma e, all'interno dell'architettura, non semplice componente dell'apparato decorativo, ma vera opera d'arte che dialoga con l'edificio che la ospita.[264] Allo stesso tempo la ceramica è un ottimo materiale di produzione industriale per l'edilizia pubblica e privata poiché, come scrive Ponti nel 1957, «l'architettura ha semplificato le superfici, ma le va rivestendo di materiali incorruttibili … la litoceramica, il mosaico di gres

---

[262]. "La costituzione dell'associazione per l'architettura organica a Roma", in *Metron*, n. 2, Settembre 1945, riportato in C. De Seta, *L'Architettura del Novecento*, Torino, Utet, 1981, p.100. Programma che trova riscontri con le posizioni del Ciam, *Congrès Internationaux d'Architecture moderne,* per il quale si rimanda a E. Mumford*, The Ciam discourse on urbanism, 1928-1960,* Cambridge Massachusset 2002.

[263]. Personalmente coinvolto nella realizzazione di ceramiche dal 1923 al 1930 per la Richard Ginori di Doccia.

[264]. Per alcuni riscontri sul territorio nazionale si consideri la figura di Leoncillo, probabilmente il maggior artista-ceramista italiano del dopoguerra, che esegue bassorilievi per l'Ariston di Roma del 1950, il fregio per la sala del Teatro dei Satiri del 1952 e la decorazione *Arca di Noè* per la Clinica Mandel del 1954.

e di ceramica … Il rivestimento acquista, e fa acquistare all'architettura, nuovi valori – valori plastici».[265]

È fra questi due poli, intervento artistico e rivestimento, che il discorso tra ceramica ed architettura si sviluppa anche in Sardegna, e tenere presente questi parametri permette di leggerne le vicende almeno fino agli anni Settanta.

Gli enti pubblici danno il via ad una serie di interventi decorativi in cui la ceramica collabora alla ricostruzione del tessuto sociale lacerato dal conflitto. Il pannello vuole educare il cittadino ad un rapporto più diretto con la città e le sue istituzioni, concentrandosi su iconografie che tendono a proporre una visione del mondo in cui i dissidi ideologici trovano infine una composizione. Questa esperienza in parte prosegue le modalità comunicative del sistema fascista, proponendo soluzioni stilistiche simili: un arcaismo di lontana ascendenza sironiana, la preferenza per ampie superfici in cui le figure si dispongono, fluttuanti in uno spazio indefinito, incuranti dei rapporti prospettici. I temi proposti sono però depurati da intenti trionfalistici, ovviamente fuori luogo, e tendono a proiettare la situazione del momento su uno sfondo metastorico. Si tratta dunque di un'arte sociale, ma non necessariamente espressa mediante gli stilemi realistici fortemente raccomandati a livello politico in quegli anni. In questo senso l'ornamento, lungi dal

[265]. G. Ponti, "Un rivestimento per l'architettura", in *Domus*, n. 328, marzo 1957, pp. 45-46.

rappresentare un delitto,[266] è una forma di comunicazione (con contenuti morali, civici o estetici) e l'arte decorativa si identifica con l'arte *tout court*.

Eugenio Tavolara (1901-1963), artista, designer e artefice del rinnovamento dell'artigianato sardo nel dopoguerra, esemplifica al meglio questa tendenza.[267] Il rilievo *L'agricoltura*, commissionatogli per la sede centrale dell'Istituto di Credito Agrario per la Sardegna (Icas)[268] di Sassari e collocato nel 1952, è un'opera emblematica di questa concezione artistica, oltre a segnare per l'artista la maturazione di un decennio di ricerche.[269] La vita nei campi è raccontata mediante il ricorso a personaggi che, pur nei puntuali richiami alle tematiche sarde (il pastore con le pecore, la donna con il cestino sulla testa), hanno un valore iconico universalizzante. La dialettica tra natura e cultura, che in questi stessi anni è oggetto di una profonda riflessione nel pensiero occidentale,[270] si risolve qui in una continuità senza strappi, armonia che indica anche una fusione fra antico e moderno.

Il mondo tradizionale sardo, ispirazione per gli artisti isolani nel primo Novecento, fornirà ora ai ceramisti un repertorio codificato di temi e soggetti, utilizzati in funzione identitaria nei luoghi più significativi

---

[266]. Secondo la definizione del celebre libello di Adolf Loos *Ornament und Verbrechen (ornamento e delitto)* del 1908.

[267]. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Nuoro, 1994, p.129.

[268]. Oggi sede centrale del Banco di Sardegna.

[269]. G. Altea, M. Magnani, *cit.*, p. 134.

[270]. Il testo più noto e significativo che analizza il rapporto tra natura e cultura, scritto dall'antropologo Claude Levi Strauss, viene edito pochi anni dopo la fine del conflitto, e sarà uno dei fondamenti delle scienze umane per almeno vent'anni (cfr. C. Levi Strauss, *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, Paris 1949).

della vita comunitaria. Tra questi vi è uno degli edifici più interessanti dell'architettura in Sardegna dal periodo post-bellico ad oggi, il *Padiglione dell'Artigianato* a Sassari. Realizzato da Ubaldo Badas nel 1956 e destinato ad accogliere le grandi mostre-mercato dell'ISOLA,[271] è la sede e il centro propulsore della rinascita dell'artigianato sardo negli anni Cinquanta. Badas, responsabile dell'ENAPI[272] per la Sardegna dal 1936 e collega di Tavolara nella direzione dell'ISOLA sino al 1959, progetta un edificio che unisce la matrice funzionalista (con richiami puntuali a Le Corbusier e a Wright) ad un «gusto per il materiale usato artigianalmente».[273] In questo sperimentalismo materico si collocano l'uso del legno, della steatite e soprattutto gli interventi affidati ad alcuni dei maggiori ceramisti del tempo. Contenitore e contenuto (padiglione e artigianato) si legano quasi per osmosi, con una corrispondenza puntuale tra esterno ed interno, e «l'uso della ceramica … sottolinea l'ideale accordo tra arti maggiori e minori».[274] Esempio precoce di arte pubblica, l'edificio si armonizza con il suo contesto (il giardino della città) ed al tempo stesso reclama su di sé l'attenzione del fruitore. Di queste due opposte ma complementari funzioni la ceramica costituisce un sostegno imprescindibile. Per le piastrelle, d'importazione,[275] che ricoprono l'edificio si può parlare di mimetismo, benché caricato di forza simbolica ed emozionale mediante i listelli verde acqua, evocativi del mare e della insularità della Sardegna. L'intervento di Emilia Palomba, perfetto

[271]. Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano.

[272]. Ente Nazionale dell'Artigianato e delle Piccole Industrie.

[273]. F. Masala, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, cit., p. 262.

[274]. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara* cit., p. 165.

[275]. Provengono infatti da Salerno, fabbricate dalla ditta D'Agostino.

esempio di integrazione del manufatto artistico nell'architettura, è un lungo fregio che, collocato nella parte alta del fianco ovest dell'edificio, utilizza il colore per mediare tra costruzione e ambiente (una soluzione compositiva che Badas riprenderà, in collaborazione con Silecchia, nel Padiglione per l'agricoltura della Fiera Campionaria di Cagliari). La grande parete affidata a Gavino Tilocca, oggi purtroppo perduta e nota da foto d'epoca, costituisce invece un elemento di contrasto. Su uno sfondo rosso acceso realizzato con piccole tessere quadrate, enormi figure, accostabili a quelle coeve di Agenore Fabbri, abitano uno spazio irreale in cui compiono le attività artigianali, assistite tra l'altro da un cinghiale che assurge al ruolo di nume tutelare della tradizione sarda.

All'interno dell'edificio, in mezzo al patio, come perno centrale del padiglione sta la fontana di Giuseppe Silecchia (1927) da cui pare irradiarsi la creatività che contraddistingue l'artigianato sardo: il nuraghe-corallo-fontana, carico di simboli naturali ed esoterici, costituisce un felice tentativo di conferimento di una dimensione organica al manufatto ceramico. In una foto del 1956, che mostra l'allestimento di Badas per la mostra inaugurale dell'ISOLA, la metafora marina è confermata dalla presenza della sabbia intorno alla fontana, con brocche sistemate con dissimulata noncuranza, quasi ad evocare, oltre che le sabbie del tempo, la forza del mare. La triade tradizioni popolari, insularità e civiltà nuragica, cardine della costruzione dell'identità sarda del dopoguerra, trova qui una delle sue sintesi più efficaci.

L'uso della ceramica in architettura al fine di veicolare contenuti identitari si ritrova, con risultati formali differenti, nell'opera dell'architetto di Alghero Antonio Simon Mossa. Intellettuale sardista

con forti legami con la Catalogna, deriva da questa regione l'amore per le mattonelle ceramiche,[276] su modello degli *azulejos*, che ritroviamo nelle numerose ville e strutture alberghiere da lui progettate nel Nord Sardegna. Alte zoccolature, pavimenti decorativi e pannelli integrano le forme semplici ed i muri imbiancati di calce delle sue architetture "neo-mediterranee". Nel 1961 fa collocare nel centro storico di Alghero delle targhe stradali in ceramica,[277] contenenti lo stemma araldico della città e i nomi delle vie in catalano. Questa compresenza di immagine e parola sarà elemento presente anche nel Museo del Costume[278] di Nuoro che, progettato nel 1957,[279] si dispiega lungo il fianco del colle Sant'Onofrio.

L'idea che sottende la realizzazione progettuale è quella di un paese sardo tipico (*sa bidda*) articolato per blocchi di bassi caseggiati collegati da passaggi che, nella struttura e nei nomi, rimandano agli spazi comunitari della vita tradizionale sarda (la chiesa, la piazza, il forno, il lavatoio etc.). Nei primi anni Sessanta Giusppe Silecchia è chiamato ad integrare l'edificio con targhe ceramiche policrome contenenti il nome delle vie in lingua sarda. Il tema è svolto mediante immagini che richiamano la tradizione italiana delle maioliche popolareggianti (spesso usate in funzione di ex-voto)[280] o quella spagnola. Disinvoltamente collocati a garanzia del carattere "popolare" del finto paese, sostengono

---

[276]. G. Bertulu, A. Simon Mossa, "L'architetto", in F. Francioni e G. Marras *Antonio Simon Mossa. Dall'utopia al progetto*, cit., p. 554.

[277]. Realizzate da Giuseppe Silecchia.

[278]. Oggi Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

[279]. Ma aperto al pubblico solo nel 1976. Per le vicende del Museo vedi *Il museo etnografico di Nuoro*, Sassari 1987.

[280]. Un esempio per tutti la suggestiva Chiesa della Madonna dei Bagni a Deruta.

un'idea totalizzante di "autenticità": operazione non priva di contraddizioni stilistiche ed ideologiche, che avvicina questa esperienza ad un'altra a prima vista agli antipodi,[281] quella della Costa Smeralda.[282]

Difficile dare conto di tutti gli interventi di questo periodo, molto eterogenei per struttura, intenti e qualità. Tra gli esempi di particolare interesse vi è il Preventorio Tubercolare di Tempio, del 1952, in cui l'architetto Vico Mossa chiama lo scultore Gavino Tilocca a decorare gli interni con due bassorilievi: prima esperienza dell'artista Sassarese con il medium ceramico e preludio di un impegno ventennale dell'artista in questo campo. Frequenti le illustrazioni della vita rustica sarda (come il bassorilievo di Silecchia nell'hotel Grazia Deledda a Nuoro) o del glorioso passato nuragico, come nell'albergo Esit di San Leonardo, decorato da Melkiorre Melis[283] con scene di caccia. Nel centro per l'assistenza ai portatori di handicap di San Camillo a Sassari, nel 1967 Vittorio Calvi realizza un significativo compendio dei temi prevalenti in quegli anni. Oltre alle immancabili figure in costume di pastori, cavalieri e fanciulle, l'artista propone anche la *pesca del tonno*, coniugando così il tema sociale del lavoro e quello paesaggistico del mare. Inoltre una *scena di caccia* ad imitazione delle pitture primitive rupestri, anche se non si può collegare stilisticamente all'arte nuragica, tuttavia la presuppone e la

---

[281]. Una nata dalle esigenze espresse dall'interno, l'altra da interessi economici esterni, una dedicata alla tradizione, l'altra orientata verso un nuovo tipo di società, una nel cuore della Barbagia, l'altra sulla costa della Gallura. Ma queste contrapposizioni non dicono tutto.

282. Per la quale Simon Mossa elabora inizialmente dei progetti, poi non realizzati.

[283]. Oggi in rovina, ma restano i due grandi bozzetti conservati al Museo Casa Deriu di Bosa.

sottintende. L'Istituto d'arte di Oristano negli anni Sessanta realizza per alcune scuole della città (il Liceo Classico De Castro e la scuola media Leonardo Alagon) dei pannelli di ceramica, tra cui alcuni su disegno di Carlo Contini,[284] che illustrano con senso poetico il tema dell'infanzia e della serietà del gioco. L'importanza di questo intervento sta nella volontà di portare la ceramica all'interno delle istituzioni deputate a fornire un'educazione completa ai giovani individui. Anche nel campo dell'edilizia privata troviamo realizzazioni interessanti, come la facciata del negozio Costa Marras a Cagliari, nata alla fine degli anni Cinquanta dalla collaborazione, ancora una volta, tra Badas e Silecchia, o i bassorilievi di Nino Caruso, artista e ceramista specializzato nella decorazione architettonica, collocati nel primi Settanta in alcuni palazzi all'ingresso di Sassari.

Un capitolo a parte è rappresentato dall'utilizzo della ceramica nelle chiese, molto diffuso per l'effetto di preziosità e brillantezza degli smalti o per quello umile, semplice ed austero comunemente associato alla terracotta. Le Madonne quattrocentesche dei Della Robbia, in terracotta invetriata, sono spesso presenti alla memoria dei ceramisti, nella gamma cromatica e nelle scelte compositive, mentre l'altro riferimento pregnante è ai retabli ceramici spagnoli, altari pubblici collocati sulle pareti esterne di edifici sacri e profani. Nella chiesa di San Marco a Fertilia, Silecchia realizza non solo grandi pannelli della Vergine e di santi, ma anche gli arredi, come le belle acquasantiere e le lampade. Anche Tilocca si dedica alla ceramica "sacra", realizzando un altorilievo

[284]. Artista e docente di disegno all'Istituto Statale d'Arte di Oristano dal 1961 al 1969.

nella chiesa di San Leonardo a Santulussurgiu. Il tema formale della Via Crucis, le cui quattordici formelle ritmano la navata delle chiese secondo una precisa scansione spaziale, sono spesso state oggetto dell'interesse di artisti e ceramisti, tra cui Federico Melis[285] e Maria Lai.[286]

Elemento consueto del paesaggio sardo sono anche le stele con le Madonnine in ceramica che, collocate negli anni Cinquanta, è ancora facile scorgere nei pressi degli insediamenti rurali dell'Etfas.[287] Realizzate da Silecchia su disegno di Tavolara, più che intervento estetico sul territorio volevano essere un segno della presenza delle istituzioni, ed in questo senso la ceramica, anche in virtù della sua riproducibilità seriale, ben si prestava allo scopo.[288]

La varietà degli esempi citati, differenti per collocazione, funzione ed esiti artistici, riesce forse a dare un'idea delle declinazioni del rapporto tra ceramica ed architettura. Ma un elemento sin qui solo accennato, senza il quale è impossibile comprendere appieno le dinamiche di questo

---

[285]. Cfr. M. Marini, M. L. Ferru 1997.

[286]. Maria Lai realizza una Via Crucis per la chiesa di S. Domenico a Cagliari, opera dell'architetto Raffaello Fagnoni. Le formelle, di cui da notizia in toni entusiastici la stampa locale (V. Fiori, "Maria Lai scultrice e pittrice", in *Il Convegno*, Cagliari, a. 9, n. 7, luglio 1956, p. 13) erano previste nel progetto, tanto che per loro era stata pensata un'apposita illuminazione, ma, rifiutate in seguito dai committenti, saranno acquistate da un collezionista privato.

[287]. L'Ente per la Trasformazione Fondiaria ed Agricola per la Sardegna, fondato nel 1951 (27/04/1951 D.P.R. n. 265) in seguito alla riforma agraria del 1950, aveva il compito di espropriare, bonificare, trasformare ed assegnare i terreni incolti.

[288]. Non è forse un caso che identica funzione si possa attribuire alle targhe ceramiche poste ad indicare gli edifici del programma di edilizia popolare del dopoguerra, INA Casa, diffuse su tutto il territorio nazionale (Sardegna compresa).

rapporto, è lo sviluppo turistico iniziato in Sardegna negli anni Cinquanta.[289]

Il Consorzio Costa Smeralda, istituito nel 1963 per soddisfare una clientela facoltosa, in cerca di lusso e di esperienze "autentiche" nel contesto "selvaggio" della Sardegna, dà vita ad una serie di imprese capaci di gestire quasi in autarchia tutti i bisogni dei nuovi complessi edilizi, dalle fasi costruttive sino ai complementi d'arredo. L'uso della ceramica, già sperimentato da Michele Busiri Vici, uno degli architetti progettisti, nella realizzazione di ville in Campania negli anni Quaranta, e richiesto dal momento storico ad essa favorevole, esige la creazione di una azienda *ad hoc*, Cerasarda, che produce pavimentazioni, piastrellature a parete e sanitari per le ville, i negozi e gli alberghi della costa.[290] Si passa da una concezione del pannello ceramico come pezzo unico pensato per un contesto specifico ad una realtà di produzione seriale, adatta ad una molteplicità di contesti, che non rinuncia però alla caratterizzazione in senso tipico ed etnico dell'ambiente. Promuove infatti linee produttive ispirate genericamente alla cultura mediterranea, soprattutto nella gamma cromatica e nei pezzi speciali, decorati con motivi tratti dall'arte popolare (come le pavoncelle degli intagli lignei), e privilegiando tecniche di

[289]. Per una panoramica completa, anche se un po' datata del turismo in Sardegna si veda R. Price, *Una geografia del turismo: paesaggio ed insediamenti umani sulle coste della Sardegna*, Sassari 1983.

[290]. Cerasarda realizzerà anche decorazioni d'interni fuori dalla Costa Smeralda, in strutture alberghiere che si caratterizzano per cura dei dettagli e un'attenzione particolare alle arti figurative della Sardegna, come l'Hotel Su Gologone di Oliena che ospita nei bagni teorie di pavoncelle blu (1968).

smaltatura e cottura che mascherino al massimo i processi di standardizzazione industriale.

È negli anni Ottanta che, anche a livello globale, si assiste allo sviluppo di un modello differente. L'entrata in scena del turismo di massa determina un aumento esponenziale della domanda e una certa folklorizzazione della cultura con il doppio obiettivo, solo in apparenza contraddittorio, di rivendicare la propria diversità e di rendersi più appetibili sul mercato delle vacanze.[291] Mentre gli architetti preferiscono utilizzare materiali più compatibili con le architetture contemporanee, la ceramica continua ad essere inserita soprattutto per interventi di carattere conservativo nei centri storici o di carattere evocativo in contesti turistici, poiché è vissuta come organica all'architettura tradizionale. Così non è difficile vedere nelle piazze dei paesi sardi bassorilievi ceramici (come quello realizzato ad Oliena da Gianluigi Mele nel 1999) e arredi urbani di diverso tipo. E non sono pochi i punti di contatto con il muralismo che in Sardegna, persa in gran parte la carica politica, è diventato elemento caratterizzante dei centri rurali. Dorgali rappresenta un esempio significativo: una grande fontana di Paolo Monni e pannelli ceramici disposti lungo le vie del centro storico costituiscono da un lato un omaggio a Salvatore Fancello, dall'altro la testimonianza della tendenza dei centri di grande tradizione ceramica a caratterizzarsi anche dal punto di vista urbanistico, sull'esempio, con le dovute proporzioni, di località come Albissola e Vietri sul Mare.

---

[291]. Cfr. N. Graburn, "Ethnic and Tourist Arts Revisited", in R. B. Phillips and C. B. Steiner, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds,* Berkeley 1999.

Dunque percorrendo le strade delle città e paesi sardi, visitando un edificio di culto o un palazzo pubblico, la presenza della ceramica è discreta ma continua: dalle cupole settecentesche ad inserimenti recenti, a volte discutibili. Negli anni della ricostruzione e del difficile cammino verso lo sviluppo economico e sociale dell'isola, in particolare nel periodo compreso tra il 1950 e il 1970, la ceramica è un'opzione usuale per architetti come Badas e Simon Mossa, pensata già a livello progettuale e attuata con la collaborazione attiva di artisti e ceramisti, in linea con analoghe esperienze portate avanti in quegli anni nel contesto nazionale. Le specificità sono da ricercare nelle iconografie ricorrenti: carattere peculiare delle realizzazioni sarde è, infatti, l'espressione di contenuti simbolici legati all'appartenenza e alla definizione identitaria, all'interno della complessa dinamica culturale tra "l'essere per sé" e "l'essere per gli altri". Nel rapporto tra ceramica ed architettura in Sardegna si legge la volontà, coscientemente perseguita dai maggiori intellettuali del dopoguerra, di mediare fra tradizione e modernità: una mediazione che si realizza prevalentemente con l'accostamento fra opera ceramica (artistica, artigianale e locale) e linguaggio architettonico moderno e internazionale, e simbolicamente unisce nell'edificio contemporaneo due mondi ideali per altri versi inconciliabili.

CAPITOLO IV

ICONOGRAFIE

What do pictures want?

W. J. Thomas *Mitchell*

Pur nella notevole varietà che caratterizza la ceramica sarda del Novecento, non è difficile individuare la presenza di alcuni soggetti ricorrenti, che fanno riferimento a tre grandi aree: l'ambiente, l'uomo, la storia. Nello specifico, la maggiore attenzione è stata riservata alla raffigurazione della popolazione autoctona, connotata mediante attributi chiaramente riconducibili alla cultura tradizionale, ad alcune specie animali di particolare importanza socio-economica e alle testimonianze materiali di epoche passate ritenute significative per l'isola.

Questi soggetti si sono spesso cristallizzati in iconografie, variabili nei dettagli ma non nei caratteri essenziali, capaci di convogliare un contenuto simbolico. Si è già accennato[292] all'importanza determinante dei soggetti e dei temi nella ricezione delle ceramiche in Sardegna. Si è ritenuto quindi importante analizzare i manufatti nella loro iconografia ed iconologia culturali. Con questi termini Antonio Marazzi ha voluto indicare la possibilità di applicazione del metodo storico artistico iconologico nella ricerca antropologica. L' "iconografia culturale" è intesa come

> individuazione e descrizione di immagini e di forme di rappresentazione visiva in artefatti, segni, espressioni corporali, che siano culturalmente significative, nei luoghi e nei tempi in cui si presentano e nei modi della loro realizzazione[293];

mentre l' "iconologia culturale" si pone come obiettivo

[292] Cf. Capitolo IV.

[293] A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002, p. 151.

> l'analisi di quelle espressioni visive nel loro aspetto formale e nei significati culturalmente specifici, della loro efficacia simbolica, del potere emotivo, della rappresentatività ideologica, degli stili e delle regole espressive, delle funzioni e dei relativi codici comunicativi espliciti o criptici, delle relazioni con il contesto sociale allargato o ristretto a cui si rivolgano e delle eventuali regole sociali applicate, contestate o infrante[294].

In un mondo in cui l'immagine è intesa come una complessa unione di elementi virtuali, materiali e simbolici[295], l'analisi dell'oggetto nelle sue caratteristiche iconografiche, così come si sono storicamente e culturalmente determinate, sembra poter offrire una chiave di accesso alla comprensione di fenomeni culturali che vanno al di là del ristretto campo della produzione ceramica.

Ad un primo sguardo complessivo, l'analisi delle iconografie prevalenti nella ceramica del Novecento (l'uomo e la donna nei loro abiti tradizionali, la riproduzione di manufatti dell'arte nuragica da un lato, il mondo animale dall'altro), sembrano rimandare alla dialettica, fondante dell'analisi antropologica, tra natura e cultura. Per Claude Levi Strauss[296]

---

[294] *Ibidem*.

[295] W.T. J. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago, Chicago University Press, 2005, p. XIII. Mitchell utilizza il vocabolo "*picture*" per indicare tre differenti aspetti della cultura visuale: *images*, *objects* e *media*. La lingua italiana rende difficile la distinzione tra *picture* e *image*, ma è necessario tenerla presente per non escludere la dimensione della materialità, che lo studioso include nella sua analisi.

[296] C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003 (ed. or. *Les structures élémentaires de la parenté*, 1949).

che compie una approfondita riflessione sul tema, questa opposizione, che rimanda a quella tra animalità/umanità, è una cesura effettiva del reale determinata dall'uso articolato del linguaggio verbale.
Il linguaggio visivo è per sua natura più ambiguo, e i confini tra le categorie risultano più sfumati e fluidi, quando non totalmente rovesciati.

Apparirà infatti, nell'analisi che segue, una complessa rete di opposizioni binarie nelle quali non sono pochi gli elementi ambivalenti e le catene di significato in cui i differenti elementi, come in un gioco per bambini, possono essere combinati in modo diverso per ottenere varie configurazioni.

Una tabella di stampo strutturalista potrebbe dare conto delle forze in campo secondo opposizioni binarie:

Natura	Cultura
Animale	Umano
Selvatico	Domestico
Femminile	Maschile
Passato	Presente
Negativo	Positivo

Ma le combinazioni possibili sono poi infinite: nella rappresentazione dell'uomo rientrano spesso i caratteri di *homo selvaticus*, stabilendo una stretta connessione con il mondo animale; la donna partecipa della condizione di natura, ma nelle modalità di rappresentazione riflette ideali positivi di ordine e domesticità associati alla cultura; la riproposizione del bronzetto nuragico in ceramica rievoca tempi remoti, ma sicuramente

connessi all'universo culturale; gli animali infine sono resi con un sentimento ambivalente di paura ed empatia, oscillano tra l'orizzonte domestico e quello selvatico, sottoposti spesso ad un processo di umanizzazione.

In un'analisi delle iconografie prevalenti può essere vantaggiosamente assunta una prospettiva di genere: nella rappresentazione dei due sessi si gioca infatti l'intero processo di definizione e negoziazione dei ruoli all'interno della società.

Di particolare interesse appaiono essere le fonti a cui attingono i ceramisti nella definizione delle iconografie: esse non sono necessariamente ed esclusivamente fonti visive, ma anche narrative, appartenenti alla tradizione orale popolare ed anche alla letteratura colta.

Obiettivo delle sezioni seguenti sarà anche quello di osservare la nascita, lo sviluppo e la ricezione delle iconografie come un processo organico basato sull'interazione di due fattori: la tradizione iconografica preesistente (tutto il patrimonio visuale a disposizione dei ceramisti) e la realtà sociale che agisce costantemente come modificatore, ed a sua volta recepisce le istanze dell'oggetto e ne è influenzata. Il discorso tenderà ad espandersi, dalla stretta analisi delle iconografia, a questioni di carattere più generale concernenti il genere, il rapporto con la natura e il ruolo dell'arte come mezzo per riscrivere la storia.

CAPITOLO IV

SEZIONE I

ANTROPOMORFISMI

Anche tra gli uomini ci vorrebbe la giustizia che regna tra le anfore, se la pasta è cattiva, immancabilmente, ecco quello che succede, scoppia!

Anonimo

In Sardegna il vaso è femmina, ma il vasaio è maschio. Questa è una regola che ammette poche, seppur significative, eccezioni[297].

Nelle società tradizionali "la produzione di vasi è raramente una attività individuale. È un affare cooperativo che coinvolge famiglie, comunità, laboratori e fabbriche"[298]. La divisione del lavoro si articola secondo dinamiche di anzianità e grado (maestro – apprendista, padre – figlio), ma anche di genere: nell'isola, come si è già accennato[299], l'attività era in mano agli uomini anche se, nell'economia della bottega, la donna svolgeva importanti funzioni di supporto.

Nella maggior parte delle culture tradizionali la fabbricazione della ceramica era invece (ed in parte è) appannaggio delle donne. "La tecnologia della cottura dei cibi e lo sviluppo del vasellame sono intimamente connessi attraverso la manipolazione controllata del fuoco, una relazione che è stata spesso usata per spiegare il coinvolgimento femminile nello sviluppo delle ceramiche."[300]

È questo però un dato di fatto scarsamente percepibile da chi, appartenente al mondo occidentale e partecipe dei suoi valori, associa più facilmente il ruolo demiurgico di modellatore dell'argilla all'uomo, riservando alla donna, semmai, quello della decorazione, intesa in

---

[297] Che verranno analizzate qui e nelle successive sezioni di questo capitolo.

[298] M. Vincentelli, *Women and ceramics: gendered vessels*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, p. 132: *"The production of pottery is rarely an individual activity. It is a co-operative business involving families, communities, workshops and factories."*

[299] Cfr. Capitolo III, *La vita sociale delle ceramiche.*

[300] *Ibidem*, p. 34: *"The technology of cooking food and the development of pottery are intimately linked by the controlled manipulation of fire, a relationship that is often used to explain female involvement in the development of ceramics".*

generale come accessoria e dunque ad un gradino inferiore di una ipotetica scala di valori. Nelle più importanti manifatture ceramiche europee, soprattutto a partire dal XVII secolo, alle donne veniva spesso affidato il compito di decorare i manufatti (considerato semplice ed adatto ad una presunta inclinazione naturale femminile) mentre progettazione, realizzazione e cottura erano attività maschili[301].

Ciò nonostante, in quanto comunque afferente al campo delle arti applicate, la ceramica è stata vista con sospetto dall'ortodossia modernista: Barnett Newman, nel 1947, attribuiva alla "corruzione materialistica dell'antropologia attuale" l'idea che la ceramica avesse storicamente preceduto la scultura nelle attività umane[302]. Alla metà del secolo, era possibile constatare negli Stati Uniti una condanna delle arti decorative, femminilizzate, viste in opposizione alla virile grande arte dell'Espressionismo Astratto: una posizione che, pur nelle numerose contraddizioni messe in luce da Thomas Crow[303], sembrava essere irremovibile[304].

Per quanto la prospettiva europea sia per molti aspetti differente (si pensi ad esempio all'interesse per le arti decorative da parte dei pionieri del Modernismo e delle avanguardie storiche, e all'interesse critico che ha sempre accompagnato le arti applicate), nell'accostarsi alla

---

[301] Cfr. M. Vincentelli, cit., pp. 82-97.

[302] Cfr. K. E. Silver, "Pots, Politics, Paradise", *Art in America*, Marzo 2000.

[303] T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996. Cfr. anche M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

[304] Per un'analisi del Modernismo e i suoi rapporti con la mascolinità , cfr. T. Smith , *In Visible Touch. Modernism and Masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

ceramica gli artisti, in prevalenza uomini, hanno fatto ricorso ad una serie di meccanismi atti a riconfermare gerarchie e differenze di genere, in primo luogo rivendicando il loro ruolo di "portatori dello sguardo"[305].

Una riflessione su queste dinamiche nella ceramica artistica del Novecento è dunque necessaria ad una corretta comprensione delle iconografie generate all'interno di questi campi di forza.

Già la ceramica popolare trova nel corpo umano una fonte di ispirazione nella realizzazione dei manufatti destinati a contenere liquidi. L'antropologo Giuseppe Profeta[306] ha analizzato la struttura compositiva riscontrabile nei vasi di uso tradizionale, che risponde alle tre funzioni meccaniche del vaso stesso: ricevere – contenere – rilasciare, e determina quindi inevitabilmente una bocca, una pancia ed un versatoio. È chiara l''analogia con il funzionamento dell'organismo umano, spesso rafforzata tramite l'adozione di sagome antropomorfe (o zoomorfe[307]), capaci tra l'altro di conferire all'oggetto una dimensione estetico-sacrale.

Su questa generale analogia tra vaso e corpo si innesta una ulteriore distinzione di genere, canonica all'interno della cultura Occidentale: la metafora della donna come vaso. Contenitore in grado di ospitare la vita, la donna nella tradizione figurativa colta tende ad

---

[305] *"bearer of the look"*, secondo la definizione di L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana Uninversity Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, pp. 14-38, ora in M.G. Durham, D. Kellner (a cura di), *Media and Cultural Studies: Keyworks*, London, Blackwell Publishing, 2006, pp. 342-351, p. 346: *"The determining male gaze projects its phantasy on the female figure which is styled accordingly"*.

[306] G. Profeta, "La logica del recipiente e l'antropomorfismo vascolare" (Estratto da "Lares", Olschki, Firenze 1973, pp. 209-291

[307] Cfr. la Sezione successiva, Lo Zoo Barbaricino.

assumere essa stessa la forma del vaso (in particolare in certi periodi storico-artistici, basti pensare al Manierismo) o si trova associata con esso in numerose iconografie, che rimandano alle pratiche alchemiche, a contenuti religiosi o comunque spirituali in cui sono implicati i concetti di nascita, rinnovamento e rigenerazione.

Una lettura in questo senso dell'opera di Parmigianino è stata avanzata da Maurizio Fagiolo dell'Arco[308]; l*a Sorgente* di Jean Auguste Dominique Ingres rappresenta una icona della femminilità connessa a questi temi ancor più presente nell'immaginario collettivo artistico tra Ottocento e Novecento.

Certo presente in quello di Gaston Vuillier, che alla fine dell'Ottocento assiste, ad Aritzo, ad una scena che ha il sapore di una apparizione: "Alcune donne tornavano dalla fontana, simili a canefore antiche o, persino, a dee in un bosco sacro, ed incedevano le une davanti alle altre, e le foglie secche scricchiolavano sotto i loro passi"[309]. Nella tavola che illustra questo episodio, le donne appaiono congiunte ai vasi che trasportano sul capo in virtù di analogie formali che rivelano affinità simboliche.

La portatrice d'acqua è figura ricorrente nella pittura e nella grafica di Giuseppe Biasi: le tipiche brocche dell'arte funzionale sarda, semplici e con poche tracce di smaltatura, alle quali il pittore da un lustro quasi metallico, accompagnano e simboleggiano le giovani donne sarde intente

---

[308] M. Fagiolo dell'Arco*, Il Parmigianino : un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1970.

[309] G. Vuillier, *Le isole dimenticate. La Sardegna. Impressioni di viaggio* (ed. or.: *Les îles oubliées: les Baléares, la Corse et la Sardaigne, impressions de voyage*, Paris, Hachette, 1893), p.175.

alle mansioni della vita quotidiana. In seguito a un soggiorno del pittore in Africa, avviene la progressiva assimilazione della portatrice d'acqua alla figura della *fellah*, contadina nordafricana, in quel momento simbolo di rinascita culturale e sociale[310]: sulla base del connubio *donna-brocca-acqua*, si innestano differenti sistemi concettuali.

È un caso, ma non privo di significato, che la prima prova scultorea di Francesco Ciusa a noi giunta, una statua in gesso del 1904, *Alla fonte*, rappresenti proprio una donna che incede tenendo in equilibrio sul capo una brocca: donna e vaso costituiscono un tutt'uno.

Ciusa è tra gli artisti che, dando inizio al rinnovamento della ceramica sarda, esplicitano l'antropomorfismo già presente *in nuce* nella tradizione popolare ed eleggono la figura femminile a soggetto principale delle rappresentazioni. Se nella plastica di grandi dimensioni la donna è per Ciusa spesso anziana, sofferente e dai tratti induriti dalle difficoltà della vita, nelle ceramiche essa è, di norma, giovane, bella e spesso madre (si pensi anche alla trasformazione de *Il pane* , in cui la protagonista acquista, nel passaggio dal gesso alla ceramica, grazia nei movimenti e levità di intonazione). Spesso accompagnata dal bambino, significativamente assume le caratteristiche iconografiche della *Madonna dell'Umiltà*, a sottolinearne il valore sacrale, oppure è ritratta da sola, come nella *Sposina di Nuoro*, sorpresa dall'artista in un momento di intimità. In questa piccola plastica, pur nella ricercata purezza del sentimento, emerge una sottile vena erotica, quasi raffrenata dalla preziosità decorativa e dalla vivacità cromatica che attirano lo sguardo; una vena che diventa esplicita in *Vibrazioni di Violino*, in cui la donna, in totale

[310] G. Altea, cit.

abbandono, si offre all'uomo, pronto appunto ad usarla come uno strumento musicale.

In alcune scatoline decorative, al di la dei valori simbolici che incarna, la donna raggiunge una integrazione totale con l'oggetto, tanto che la sua testa diventa un pomello.

È qui evidente l'accostarsi all'*Art Nouveau*, che aveva infatti utilizzato il corpo femminile nella cartellonistica e nelle arti applicate, associato o integrato alle suppellettili destinate all'arredamento domestico. L'unione della donna con l'oggetto testimoniava nel modo più diretto il suo ruolo di significante universale della merce[311].

Nell'analisi dell'iconografia della donna nell'arte sarda del Novecento e del suo ruolo nella costruzione di un'identità regionale, Giuliana Altea nota che

> Il corpo della donna scompare dentro il costume, onnipresente contrassegno dell'etnia e (…) espressione di una creatività popolare che attinge per virtù propria la modernità in arte. Una negazione del corpo che si realizza nel momento stesso – tra gli anni Dieci e i Venti – in cui la cultura novecentesca "crea" il corpo femminile moderno, stilizzato, modellato, plasmato dalla moda, dal maquillage, dallo sport. Mentre il corpo della "donna nuova" viene assimilato ad uno slanciato manichino o a un congegno meccanico, quello della donna sarda è sì manichino, ma solo in quanto si identifica totalmente col costume che lo riveste: un

[311] Sull'uso dell'immagine femminile nell'Art Nouveau cfr. C. Quiguer, "L'inflation des images féminines", in *1900*, cat., Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000, pp. 255-56.

> abbigliamento codificato e immutabile, indice di una staticità sociale e comportamentale in contrasto con la mobilità espressa dalla moda.[312]

Anche nella ceramica è possibile riscontrare gli stessi stereotipi, ma - probabilmente in virtù delle minori dimensioni, dei canali commerciali e del legame più stretto della plastica ceramica con la moda - appaiono delle interessanti incrinature in questo modello, e il corpo femminile sembra quasi uscire dal bozzolo del costume per entrare nelle fila delle discinte signorine liberty e déco che, in costume da bagno, abiti attillati o semplicemente vestite della loro orgogliosa nudità, popolano il mondo ceramico della prima metà del secolo, sempre assoggettate allo sguardo maschile. Madre o amante, tradizionale o moderna, la donna è plasmata dalla mano dell'uomo, che la modella secondo i suoi stereotipi, affermando in questo modo la propria virilità, messa in crisi dall'uso di una tecnica artistica compromessa con il mondo – pensato come femminile – della decorazione.

Gli stessi meccanismi sono all'opera anche nelle realizzazioni dei fratelli Melis, anche quando le forme, più dure ed essenziali, si caricano di ironia (come nella grassa musicista di *Balloeddu* del 1927, o si irrigidiscono per conferire ieraticità orientale alle figure. Lo stereotipo all'opera qui è quello della donna-idolo, inespressiva e lontana come una scultura arcaica o in posa cinematografica, sorridente ma altrettanto irraggiungibile come una diva del muto.

---

[312] G. Altea, "Dalla madre dell'ucciso alla madre di famiglia: l'immagine femminile nella costruzione dell'identità nazionale sarda", in C. Limentani Virdis (a cura di), *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna*, Sassari, Chiarella, 1996.

La *Sposa Antica* di Federico Melis mostra tutte le contraddizioni irrisolte del dissidio tra scultura e modellazione, arte pura ed arte applicata, forma e decorazione. Monumentale nelle dimensioni pari al vero, solenne nell'ideologia di fondo, è una sfida modernista alle difficoltà della tecnica, che però, paradossalmente, spinge verso un uso decorativo del colore ed una minuzia nei particolari che contrastano con l'impianto generale dell'opera, generando un risultato incongruo.

Se il corpo folklorico è sempre corpo negato, trasfigurato dal costume ed identificato con esso, non c'è però dubbio che le donnine sarde prodotte dalla Lenci e dalla Essevì, per quanto idealizzate e apparentemente inquadrate nel sistema di valori classico della società folkorica, non siano che un travestimento di quelle ninfette, signorine e fatine, prodotte dalle stesse ditte, nude e pronte ad offrirsi ai piaceri dell'uomo. La modestia è messa in scena come strumento di seduzione, all'interno di una produzione di massa compresa, secondo Marco Rosci, "fra i due estremi dell'allettamento erotico per gerarchi fascisti […] e delle madonnine a mezzo busto con scialle fiorito"[313].

Per la Lenci lavora anche Edina Altara, unica protagonista femminile di rilievo della prima metà del secolo. Il suo essere pittrice di mattonelle e piatti la inscrive nella consueta categoria della donna decorativa/decoratrice, privandola degli attributi demiurgici derivanti dalla pratica della modellazione plastica, ma forse proprio grazie a ciò,

[313] M. Rosci, "Le arti decorative e industriali", in *Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra, Torino 1978, p. 182, cit. in A. Panzetta, *Le ceramiche Lenci, Catalogo generale dell'Archivio storico della manifattura 1928-1964*, Torino, Umberto Allemandi, 1992, p. 30.

ella riesce ad aprirsi un inedito spazio d'azione, lavorando ai fianchi dell'ideologia prevalente. Le sue donne abbigliate con costumi aggiornati sui cartamodelli delle riviste di moda più *a la page*[314] sembrano guardare ad un tipo di società nuovo: la modernizzazione dei vestiti sembra precorrere una modernizzazione dei ruoli.

Dal dopoguerra in poi i repentini cambiamenti sociali e culturali che investono anche la condizione femminile, l'emergere di nuove personalità artistiche ed un generale mutamento di prospettiva portano, pur nella permanenza dell'identificazione donna-costume, all'elaborazione di nuove forme e nuove iconografie.

Alcune artiste conquistano un ruolo di primo piano nel rinnovamento post-bellico della ceramica sarda, anche se questo le porta a rinunciare proprio alla rappresentazione della donna secondo le iconografie consuete, di cui si percepisce la troppo stretta implicazione con dinamiche di genere volte a porre l'uomo in posizione dominante.

Maria Lai, pur usando con disinvoltura elementi del fare artistico strettamente connessi con la sfera del femminile (la tessitura, l'impasto del pane, il taglio delle stoffe) concentra la sua attenzione negli elementi formali, realizzando figure stilizzate che perdono ogni connotazione sessuale per riunirsi in un concetto ecumenico di umanità.

Paola Dessy si relaziona con la modellazione ceramica perseguendo l'annullamento delle differenze di genere: modella al tornio, ricerca elementi della ceramica tradizionale per riproporli in creazioni contemporanee, utilizza la creta come medium per una scultura prevalentemente aniconica o che comunque rifugge dagli

[314] Cfr. Altea, 2007.

antropomorfismi. L'operare in un ambiente in prevalenza maschile determina la volontà di non farsi rinchiudere in categorie precostituite[315]. Emilia Palomba riprende l'iconografia della donna in costume, in piedi o accovacciata, ma con una modellazione sommaria che tende, con una riduzione progressiva dell'immagine, ad identificare la donna con una versione stilizzata del suo organo sessuale. Eleganti e disturbanti ad un tempo, "origini del mondo" osservate da un punto di vista opposto a quello di Gustave Courbet, queste icone della femminilità si prestano anche ad essere ospitate, senza troppi imbarazzi, nei salotti eleganti delle case borghesi.

Altrettanto espliciti nella connotazione sessuale, ma frutto di una sensibilità opposta, sono i *Vasi* realizzati da Costantino Nivola ad Assemini, in collaborazione con l'artigiano Luigi Nioi. Se già nei *Letti* la donna appariva, secondo cliché, connessa alla natura e legata al sesso come fonte di vita e di piacere (per l'uomo)[316], ora, esplicitando l'antropomorfismo latente nelle forme della ceramica tradizionale, riappaiono gli stessi principi.

In questo resoconto si è finora tralasciata l'analisi dell'antropomorfismo declinato al maschile che, seppure in maniera minore, è ben rappresentato nella ceramica sarda novecentesca, e si fa carico di trasmettere chiari significati relativi al ruolo dell'artista e del maschio nella cultura e nella società.

L'uomo appare come partner femminile nelle scene di famiglia e di coppia, nelle quali interpreta il ruolo di compagno con gusto bucolico o

[315] Intervista con l'artista realizzata in varie sedute nel settembre 2007.

[316] Cfr. cap II.

romantico (*Vibrazioni di Violino* e *La Famiglia protetta* **date**di Ciusa, il *Bacio* di Ciriaco Piras), arrivando persino a comprendere in sé la donna, come nella *Campana*,**data** dello stesso Ciusa, in cui la figura della madre è come fagocitata nel lungo mantello dell'uomo (solo le mani riescono ad emergere dall'ombra, per abbracciare il figlio).

Ma è nella loro rappresentazione autonoma da contesti di coppia che gli uomini di terracotta si prestano al meglio ad incarnare simbologie ed esigenze dei loro creatori, spesso identificati, almeno parzialmente, in essi. Ancora una volta è il costume che ha il compito di connotare etnicamente i personaggi, ed in questo c'è una totale identità con le modalità di rappresentazione del mondo femminile: l'abito *fa* il monaco nella ceramica artistica sarda. È inoltre presente spesso una forte caratterizzazione fisiognomica e non mancano gli attributi che rendono possibile individuare l'appartenenza del soggetto al mondo agro-pastorale.

Questa appartenenza però non significa, per l'uomo, arretratezza di pensiero ed immobilità sociale, anzi il pastore sardo è connotato come dinamico, energico, fornito di una vitalità che assume a volte tratti animaleschi ma preserva sempre il gusto dell'ironia (un tratto che lo colloca di diritto nel campo della cultura).

Esempi particolarmente significativi di questa concezione dell'uomo sono le piccole plastiche di Federico Melis, delle quali si è già discusso[317], mentre in un'opera di maggiori dimensioni dello stesso autore, il *Pastore* del 1931, appare chiaro come l'artista identifichi se stesso in quest'uomo sardo arcaico e moderno, legato a filo doppio alla tradizione eppure

[317] Cfr. Cap. III, Sezione I.

proiettato verso il futuro. Si tratta di una testa in terraglia invetriata, realizzata in bicromia ocra e nero. Il dato regionalistico è costituito dal solo copricapo tipico dei pastori sardi, mentre i tratti somatici, l'espressione e l'atteggiamento generale dell'opera rimandano a prototipi colti ed in particolare alla scultura rinascimentale. La composizione è dotata di un *pathos* sproporzionato al soggetto della rappresentazione, e ciò costituisce un segnale importante per determinarne il reale obiettivo: questo David in *berritta* non è altri che l'artista, partecipe ed al tempo stesso plasmatore della sua cultura.

I guerrieri e cavalieri di Gavino Tilocca, pur attingendo a modelli stilistici differenti, partecipano della stessa volontà di affermazione. Ritratti nel cuore della battaglia, anelanti a grandi imprese, esprimono una mascolinità che rimanda all'espressionismo astratto nelle eruzioni di colore sulla superficie, ma trae la sua fonte iconografica e simbolica dalla civiltà nuragica che, come si vedrà, avrà un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità sarda nel Dopoguerra.

Dagli anni Sessanta, con il diffondersi di una produzione destinata al mercato turistico, anche la rappresentazione dell'uomo e della donna, sprofondati in un generico mondo folklorico, tende a perdere i caratteri peculiari di affermazione del genere per irrigidirsi in stereotipi regionalisti.

Un esempio particolarmente significativo è rappresentato dalle ceramiche di Raffaello Sanfilippo, azienda artigiana di Selargius attiva dalla fine degli anni Sessanta, molto presente nei punti vendita di porti ed aeroporti sardi. Le plastiche di Sanfilippo sono improntate ad un minuzioso naturalismo, con alcuni tratti di stilizzazione grottesca nei

volti ed un fitto decorativismo nella resa dei vestiti e degli accessori. L'uso degli smalti mira ad ottenere un mimetismo delle superfici, al quale però un processo artificiale di invecchiamento e l'uso di lustri metallici conferisce una patina antichizzata. La vocazione turistica della sua produzione è del resto dichiarata esplicitamente nel sito internet: "Ogni pezzo, unico nel suo genere, lo dedico non solo ai mercati nostrani ma anche a coloro che, in Italia ed in Europa, decideranno di portarsi a casa e donare un piccolo pezzo di Sardegna"[318].

Due esempi, scelti tra i manufatti pubblicati *on line*, possono chiarire le modalità della costruzione di un efficace compendio visuale e materiale di tutto ciò che il turista può individuare come tipico. Si tratta di due scenette che nel gusto per la composizione e nell'atmosfera di genere rimandano a prototipi tardo-barocchi, o al presepe napoletano[319]. La composizione e la concezione generale dei due gruppi è identica: su una base di forma tondeggiante dalla geometria irregolare, il personaggio principale si colloca, accucciato, sulla sinistra, ben fornito di tutti gli elementi esteriori che lo caratterizzano come sardo, mentre dal punto di vista fisiognomico non vi è uno sforzo di caratterizzazione né etnica né psicologica (contrariamente a quanto accadeva, come abbiamo visto, nelle plastiche di Federico Melis). I personaggi sono semplicemente individuati come anziani (cosa che li iscrive d'ufficio nel registro della tradizione), e l'uomo somiglia pericolosamente al Babbo Natale della Coca Cola. Intorno a loro una serie di attributi rafforzano i riferimenti alla Sardegna: lei è accompagnata da una sedia impagliata, da cestini di

[318] http://www.raffaellosanfilippo.com/pages/Azienda.asp

[319] Che infatti ha origine in quel periodo storico.

vimini, arance, e non manca la brocca di terracotta per tenere l'acqua in fresco; lui è invece affiancato dal cane fedele, dalla doppietta e dal risultato felice della caccia: un cinghiale pronto ad essere servito in una ricetta tipica.

In una variante della composizione, a fucile, cane e cinghiale sono sostituiti fiocina, reti e un cesto di vimini con i frutti del mare (vari pesci, un'aragosta in bella vista): la profonda incongruità etnografica dell'immagine, che accosta l'iconografia del pastore barbaricino (qui in versione "pitocco" per via delle scarpe lise) ad attributi relativi alle zone costiere, accondiscende al desiderio del turista di ritrovare in un unico oggetto la condensazione della sua esperienza vacanziera: mare, gastronomia ed un tocco di colore locale a sfondo etnico.

All'uguaglianza della concezione e della composizione nei gruppi femminili e maschili, si affianca l'uguaglianza del significato: sebbene una divisione di genere possa ancora essere intravista nella differenza delle attività (la donna vende/offre frutti della terra, l'uomo si dedica alla caccia e alla pesca) il loro contenuto semantico è perfettamente coincidente ed è sparita ogni traccia di opposizione dialettica. Capolavori del Kitsch contemporaneo, queste plastiche dicono molto sul passaggio della Sardegna da nazione a destinazione[320].

In linea con lo stesso *concept* sono le ceramiche di Serafino Loddo, artigiano di Dorgali, figlio d'arte[321], che si dedica alla produzione di diverse tipologie di oggetti ceramici per i circuiti turistici (è possibile

[320] J. Sisson, cit.

[321] È infatti figlio di Paolo Loddo, conduttore di una delle più fiorenti botteghe Dorgalesi.

acquistarli, ad esempio, nel punto vendita *KaraSardegna* presso l'aeroporto di Olbia). Oltre a realizzare vasellame bianco con gallinelle graffite, secondo una iconografia che risente dell'influenza di *Cerasarda*, Loddo ha introdotto di recente sul mercato plastiche antropomorfe che rappresentano figure tradizionali, che hanno trovato nuova visibilità internazionale in seguito ai processi di spettacolarizzazione del folklore degli anni Novanta: cantori a *tenores*, suonatori di *launeddas* e maschere del carnevale barbaricino.

Questi soggetti presentano un'attrattiva particolare per il turista poiché, mentre il costume sardo è ormai in disuso, la musica tradizionale conosce una stagione di intenso revival, dovuta tanto al lavoro di studio e documentazione degli etnomusicologi, quanto alla valorizzazione delle sonorità nei gruppi etno-pop, e il carnevale rappresenta (e così è rappresentato nelle guide turistiche) un evento fortemente vitale della cultura tradizionale. Questo tipo di rappresentazioni, pur non avendo alcun legame con la tradizione ceramica popolare, né con quella artistica del Novecento, sono proposti e percepiti come tipici ed "autentici", e rendono possibile l'incontro tra ospitante e ospitato che, come si è visto[322], costituisce il cardine dell'esperienza turistica.

[322] Cfr. Capitolo III.

CAPITOLO IV

SEZIONE II

LO ZOO BARBARICINO

Apparve il cinghiale, un vecchio cinghiale, bianco come un lenzuolo di lino. (…) Sembrava non avesse altro che zanne. La testa era stretta, tagliata come un'accetta. Babbo non vedeva avanzare che le zanne e la testa. Il cuore non gli tremava e disse: questo è il cinghiale del Diavolo.

Emilio Lussu

L'uomo è sempre stato spinto a raffigurare gli animali situati all'interno del proprio orizzonte cognitivo. Dall'arte preistorica alla statuaria ellenistica, passando per gli universi di pietra delle cattedrali romaniche attraverso i secoli sino ai movimenti artistici contemporanei, il mondo animale è servito ad esprimere bisogni, esigenze e paure degli uomini.

> "Dall'alba del Paleolitico inferiore a oggi, i rapporti uomo-animali sono stati di tale durata, di tale importanza, di così sterminata varietà di forme e d'intenti, da costituire qualcosa di più di un semplice capitolo della storia dell'umanità: quasi un'integrale compendio a tale storia."[323]

Come nota l'antropologo Gilbert Durand[324], il simbolismo animale è talmente diffuso tra le culture da sembrare quasi vago ed indefinibile. La "universalità e la banalità del Bestiario" non può però esimere da una profonda riflessione su di esso, che parte dalla constatazione che esso appare "solidamente installato tanto nella lingua, nella mentalità collettiva, che nella fantasia individuale".

> È innanzitutto necessario – prosegue lo studioso - precisare questo punto: oltre la sua significazione archetipa e generale, l'animale è suscettibile di essere iperdeterminato da caratteri particolari che non si riferiscono direttamente all'animalità. [… Questo determina] una

[323] Vinigi L. Grottanelli, "L'Etnologo e altre bestie", in E. Cerulli (a cura di), *Tra uomo e animale*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 129 – 155, p. 129.

[324] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, pp. 61-62 (ed or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963)

difficoltà essenziale dell'archetipologia: il groviglio delle motivazioni che provoca sempre una polivalenza semantica a livello dell'oggetto simbolico.

In Sardegna, la presenza di iconografie zoomorfe nelle arti popolari è massiccia, in relazione al carattere agro-pastorale dell'economia sarda e alle influenze culturali via via susseguitesi nei secoli, anche se la ceramica tradizionale, in quanto arte prevalentemente funzionale, non ha elaborato la grande varietà di esempi riscontrabile nei comparti della tessitura e dell'intaglio ligneo. Sarà compito della ceramica artistica novecentesca la creazione di uno "zoo" nel quale troveranno posto bestie selvatiche e domestiche, locali o provenienti da altri contesti. Animali privilegiati nelle rappresentazioni sono quelli appartenenti all'orizzonte domestico, come la capra, il cavallo, le mucche, e quelli evocanti un orizzonte mitico e selvaggio, come il cinghiale, *genius loci* di una Sardegna percepita e rappresentata, con orgoglio e paura come arcaica, inviolabile ed inesplorata.

La costruzione di questo parco faunistico sarà parte importante delle dinamiche identitarie, culturali, sociali ed economiche del Novecento sardo. Queste iconografie, infatti, attingono ad un immaginario e nel contempo contribuiscono alla sua ridefinizione.

In questo processo gli animali appaiono dotati di caratteristiche precise relative al genere, alle connotazioni morali ed alle abitudini comportamentali, funzionali alla definizione delle identità e alterità. Questo si verifica anche in contrasto con la realtà biologica ed etologica delle specie, poiché "l'orientamento teriomorfo dell'immaginazione

forma uno strato profondo, che l'esperienza non potrà mai contraddire tanto l'immaginario è refrattario alla smentita sperimentale"[325].

Nella produzione tradizionale, ceramiche zoomorfe sono i cavallini acroteriali, con una stilizzazione approssimativa, spesso montati da cavaliere in posa acrobatica, diffusi nel campidano, in particolare ad Assemini, come elemento decorativo e protettivo per il tetto dell'abitazione rustica. La natura di questi oggetti, come del resto di tutti gli strumenti apotropaici, è ambigua e duplice. Il cavallo[326] è simbolo ctonio ed astrale al tempo stesso, ambivalente nella sua associazione con il tempo che passa e i pericoli insiti in ogni cambiamento. La rappresentazione dell'uomo a cavallo, posto sulla sommità della casa, sembra voler significare un controllo dell'uomo su queste forze negative.

Non sembra avere luogo in Sardegna una produzione diffusa in tutta l'area meridionale, in cui la fantasia artigiana si esercitava conferendo spesso ai manufatti forme zoomorfe: si tratta dei fischietti in terracotta[327], plasmati nelle fogge più diverse, comunemente come uccelli, a ribadirne la funzione di oggetti sonori.

I volatili sono comunque presenti nella ceramica popolare sarda, come decorazioni della brocca della festa oristanese, che presenta una notevole varietà di forme antropomorfe, fitomorfe e zoomorfe,

---

[325] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, p. 61 (ed or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963)

[326] Per una analisi approfondita della simbologia del cavallo cfr. Durand, cit., pp. 67-75.

[327]Cfr. P. Piangerelli (a cura di) *La terra il fuoco l'acqua il soffio. La collezione dei fischietti di terracotta del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, Roma, De Luca, 1995.

caratterizzate quanto basta da rendere comprensibile il tema narrativo scelto dal ceramista per arricchire il manufatto. Oltre che nella modellazione plastica è possibile riscontrare la presenza di volatili nei graffiti destinati ad adornare le brocche stesse e altre tipologie di recipienti destinati a fare parte dei corredi nuziali.

L'esempio più interessante di zoomorfismo nella ceramica popolare è la caraffa prodotta a Dorgali, chiamata *gallittu* o *pudda*, che nella forma e nelle decorazioni graffite richiama la forma del galletto o della gallina.

Questa distinzione nel nome e dunque nella classificazione del genere non è priva di interesse, in quanto è possibile riscontrare una progressiva femminilizzazione del manufatto, per effetto di due fattori.

In primo luogo avviene l'assimilazione con le gallinelle o pavoncelle classiche dell'intaglio ligneo (che trasmigrano nella ceramica assumendo una iconografia sempre più standardizzata).

In secondo luogo si accentua la connessione con altri fenomeni della cultura popolare sarda, nei quali la gallina ha un ruolo importante. Si tratta in particolare di eventi legati al rapporto fra i sessi.

Il pane cerimoniale assume spesso la forma di gallina[328], ed è parte degli scambi rituali in molti centri dell'isola, in occasione di nozze o

[328] La ceramista Ignazia Tinti di Assemini esplicita questo legame, realizzando ceramiche che imitano, nelle forme e nell'aspetto, i pani tradizionali. Nel 2003 ha vinto il secondo "Premio Salino per l'Umorismo e la Ceramica popolare 2003" di Albisola Superiore con la "Pudda pintara", modello in ceramica, rappresentante una gallina di pane decorata data in dono dalla suocera alla nuora come augurio di fertilità.

nascite. La stessa forma si ritrova replicata numerose volte nel *cohone 'e vrores* preparato a Fonni in occasione della festa di San Giovanni il 24 giugno, tra le più interessanti creazioni dell'arte effimera sarda. Il pane cerimoniale sostituisce spesso, e rappresenta, il volatile in carne e ossa, che era pure oggetto di dono in passato[329]. La gallina è anche parte dei riti del Carnevale nelle giostre equestri di Macomer ("A currere sa pudda" reintrodotta nel paese nel 2007), di Ghilarza ("Sa Pudda"), di Santu Lussurgiu (il *"Lunisi de sa pudda"*); di Dualchi (*"Sa cursa 'e sa pudda"* ormai in disuso): al di là delle specificità, permane la dinamica di base comune, consistente nell'atto di forza dell'uomo che infilza, tira il collo o afferra la gallina, sostituto simbolico della donna.

In virtù di queste associazioni, il galletto tende a diventare gallina nella ceramica sarda, un passaggio esplicitato negli anni Sessanta dalla rielaborazione dei modelli popolari attuati nell'ambito dell'I.S.O.L.A.

Si è già parlato[330] dell'interesse per le tipologie tradizionali di manufatti ceramici nel dopoguerra, e d elle strategie poste in atto per la riproposizione attualizzata di questi modelli.

Ubaldo Badas fornisce una serie di progetti all'artigiano Saverio Farci, variazioni sul tema della caraffa tradizionale, che tendono a perdere il loro carattere funzionale per diventare oggetto d'arredo, acquisendo al contempo caratteristiche esplicitamente femminili nel nome (*Gallina Matta*, *Gallina Portafiori* e così via), nelle pose e negli

[329] Ad esempio a Thiesi, secondo la testimonianza di Tetta Seu e Lina Puggioni raccolta nell'agosto del 2007 dalla Dott.ssa Agostina Bua nell'ambito di una ricerca sulla narrativa orale, si usava regalare una gallina viva alle spose.

[330] Capitolo II, Sezione II, Ceramica in Sardegna dal Novecento ad oggi

attributi. Per rendere impossibile ogni confusione l'iconografia si arricchisce infatti, in molti casi, dei pulcini, affiancati o inglobati nel manufatto stesso. Se permangono iconografie del galletto, o riproposizioni neutre dal punto di vista del genere, non vi è dubbio che il successo dei progetti di Badas determina l'affermarsi di una nuova tradizione destinata a surclassare e sovrapporsi alla precedente.

La gallinella, grazie anche alla contestuale diffusione della decorazione graffita in seguito all'esempio di Cerasarda[331], diventa il simbolo stesso della ceramica artigianale dell'isola[332]. La forza di questa iconografia può essere motivata, oltre che dalla sua gradevolezza estetica, dal potenziale di significazione semantica che la gallina possiede all'interno della cultura sarda. Pur essendo chiaramente legata al femminile ed all'universo domestico, mantiene tratti di mbiguità che la connettono con le forze ctonie. Il suo canto può essere presagio di sventura e morte[333], e la "pudda crocchiana" (la chioccia) è un animale

[331] Cfr. Capitolo II, Sezione II.

[332] *Sa pudda macca* figura, ad esempio tra i quattro manufatti artigianali proposti come dal sito della catena alberghiera internazionale Best Western. Cfr. http://www.bestwestern.it/BW/EN/touristic-information-hotel-sardegna.htm.
Interessante la selezione proposta al turista in cerca dell'artigianato tipico: *"Sardinian 'bronzini' (sic): bronze statues depicting warriors. Sardinian 'fedina' (wedding ring): typical silver bridal ring. Sa pudda macca: ceramic pitcher in the shape of a 'crazy' hen. Sardinian rugs: the rugs are woven on horizontal pedal looms of very ancient origin. Rich and varied production with faithfully traditional copied decorative elements"*.

[333] "La credenza popolare sui presagi della morte, è di conseguenza radicata tra i sardi: essi credono fermamente nell'avviso della morte "in s'avvisu de sa motti" [...] il canto di una gallina significa la morte del capo famiglia, se non la si ammazza prima che

fantastico pensato nella tradizione popolare come in contatto con il mondo dei morti e custode di tesori, secondo un racconto già registrato da Gino Bottiglioni[334] ed ancora vitale in molte parti dell'isola[335].

In ogni caso appare delinearsi, anche in questo caso, una dialettica maschile-femminile (a dimostrazione del fatto che istanze di genere sono strettamente connesse con la modellazione ceramica) che a sua volta rimanda ad una notevole complessità di significati.

Il coprotagonista e opposto simbolico della gallina-vaso è il cinghiale-scultura: animale-contenitore contro animale-soprammobile, *domestico-femminile-familiare* contro *selvaggio-maschile-ignoto*; da un lato un manufatto che trova la ragione d'essere nella funzionalità, dall'altro uno che invece ha una funzione in quanto segno.

L'iconografia del cinghiale, inesistente nella tradizione popolare almeno sino agli anni venti, assume a partire dagli anni Trenta una importanza sempre crescente, diventando in breve una delle forme maggiormente connotate, a livello di rappresentazione collettiva, come "autentica" e portatrice di valenze identitarie.

---

formuli il terzo canto ...", in A. Costantino Evangelista. *Vita, usi e costumi del Sarrabus*, Cagliari, Fossataro, 1965, p. 303.

"Era ancora presagio di morte ... "su cantu de sa pudda a caboni" il canto della gallina come il gallo ...", in G. Cabiddu, *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*. Cagliari, Fossataro, 1965, p. 198.

[334] G. Bottiglioni, Leggende e Tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica, Genève, Leo S. Olschki – Editeur, 1922, (ed. a cura di G. Lupinu, Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 174-175)

[335] Una recente versione è stata raccolta dalla dott.ssa Agostina Bua ad Orosei nel 2007.

L'antropologo Vincenzo Padiglione[336] ha condotto negli anni Ottanta una estensiva ricerca etnografica tra i cacciatori sardi, volta ad analizzare ed approfondire il contesto ed i significati della caccia al cinghiale i Sardegna, attività venatoria che gli stessi praticanti considerano della più grande importanza. I risultati ottenuti da Padiglione evidenziano l'importanza di un fatto culturale e sociale fortemente vitale nella società tradizionale sarda, pur nel naturale verificarsi del cambiamento culturale.

Animale connotato in senso positivo nella cultura indoeuropea e celtica, è invece associato al diavolo nelle tradizioni cristiane[337], nella figura del cinghiale in Sardegna è presente un forte grado di ambivalenza; del resto, come nota Clara Gallini:

> "Un fatto però è certo, per quanto riguarda l'ideologia tradizionale della base di contadini e pastori: in essa, molto raramente si

[336] V. Padiglione, *Il cinghiale cacciatore. Antropologia simbolica della caccia in Sardegna*, Roma, Armando Editore, 1994 (ed. or. 1989).

[337] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Vol. I A-K, Milano, Bur, 1994 (ed. or. 1969) "Il simbolismo del cinghiale è presente quasi ovunque nel mondo indoeuropeo ed oltre. Il mito è nato dalla tradizione Iperborea, dove il cinghiale rappresenta l'autorità spirituale, in relazione al ritiro solitario nella foresta del druido o del brahamano. […] In nessun caso, nemmeno nei testi irlandesi di ispirazione cristiana, il simbolismo del cinghiale assume sfumature di malvagità, ed in questo esiste una profonda contraddizione tra il mondo celtico e le tendenze generali del cristianesimo […] Nella tradizione cristiana il cinghiale rappresenta il demonio sia che lo si avvicini al maiale, avido e lubrico, sia che se ne consideri l'impetuosità – assimilabile alla foga delle passioni- sia che si ricordi il suo passaggio devastatore nei campi, nei frutteti e nei vigneti.".

> dava spazio a figure, a personaggi mitici, che fossero totalmente ed esclusivamente negativi (…). […] le stesse figure mitiche, gli stessi simboli, che vengono impiegati a configurare l'intero ordinamento del mondo e delle cose, possono essere nello stesso tempo impiegati a configurare la radice sia del male che del bene."[338]

Antagonista dell'uomo nella caccia grossa, gli viene riconosciuta una grandezza e una dignità che contribuiscono a rafforzare l'epica dell'evento. Simili meccanismi hanno luogo, del resto, anche in altri contesti geografici e culturali, per esempio nella caccia al pesce spada in Sicilia[339].

La canonizzazione del cinghiale come animale diabolico, estraneo e selvaggio da un lato, simbolo di sardità e connotato dalle virtù positive del coraggio, della fierezza e della forza dall'altro, ed in parte la sua definizione iconografica avvengono prima nella letteratura che nelle arti visive.

Nella narrativa orale ha un posto da protagonista all'interno dei *contos de cazza*, racconti dei cacciatori che costituiscono elemento integrante dell'esperienza venatoria, nelle lunghe poste o, in misura maggiore, nei momenti di socialità maschile che hanno luogo, di preferenza nel bar, al ritorno dalla caccia o nei periodi di fermo. Uno di questi costituisce lo spunto per la novella di Grazia Deledda *L'esempio*[340],

---

[338] Gallini, Clara 1977, Tradizioni sarde e miti d'oggi. Dinamiche culturali e scontri di classe, Cagliari, Edes, pp. 62-63.

[339] Cfr. C. Pitto, "A cardata da' Cruci, ultimo affratellamento tra uomo e pesce-spada", in E. Cerulli, (a cura di), *Tra uomo e animale*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 191-202.

[340] all'interno di il Cedro del Libano …..

in cui Gregorio, cacciatore amareggiato dagli eventi della vita, ritrova un momento di umanità nell'osservare la sua cagna allattare dei cuccioli di cinghiale restati orfani.

Qui, e in genere nella narrativa deleddiana, l'incontro uomo-cinghiale si gioca sullo scarto semantico tra due estremi: selvatichezza e tenerezza, bestialità e umanità, che tendono a subire un rovesciamento paradossale:

> "Il cacciatore però si sentiva anche lui un po' belva: anche lui, come appunto il cinghiale, aveva cacciato via dal suo covo la femmina, dopo aversela goduta, e adesso difendeva la sua miserabile libertà con le armi selvagge della solitudine. Belve, del resto, tutti: la donna che gli aveva bevuto il sangue, lo stesso fratello che gli rubava la sua parte di eredità e stava in agguato presso la zia selvatica aspettandone la morte, come egli adesso il passaggio del cinghiale."

Elemento naturale ed anzi natura selvaggia, incontrollata per antonomasia, diventa cultura ed elemento caratterizzante dell'alimentazione, dell'epica venatoria e finanche del carattere dei sardi. La scrittrice, come è noto, ha contribuito in maniera determinante alla formazione e codificazione della "sardità" novecentesca, ed il cinghiale è un elemento non secondario nel processo di definizione dei caratteri identitari, presenza costante (la parola cinghiale appare centotrentasei volte[341]), quasi familiare, protagonista o comprimario (come nella novella *Il Cinghialetto*[342]), o presente a livello linguistico / retorico, in metafore e similitudini (secondo un uso che riflette la lingua parlata). Ricorrono

[341] (fonte Intratext http://www.intratext.com/IXT/ITA0849/_FA4.HTM)

[342] G. Deledda, Chiaroscuro www.intratext.com

infatti espressioni che tendono a collegare il cinghiale ed il *balente* o il bandito, come in Cenere ("sebbene la giustizia lo ricercasse, come il cacciatore ricerca il cinghiale"[343]); ne *L'uomo nuovo* ("le pareva di veder Portolu appostato come un cinghiale ad attendere e ad assalire il viandante); in *Colombi e sparvieri* ("Puoi vivere così solo tu, come il cinghiale nel salto, per cacciar via così i tuoi simili?" ed ancora: "buttato in un angolo come un cinghiale ferito"). Elia è chiamato "vecchio cinghiale" in *Cosima*; in *Elias Portolu* Martinu Monne è apostrofato "cinghiale canuto", ed ha "occhi di cinghiale selvaggi eppur dolci ad un tempo"; in *Nell'ovile* zio Nanneddu "invecchiando diventava un vero cinghiale".

Per Grazia Deledda sono "cinghiali" gli uomini scontrosi, solitari, ma anche quelli che sembrano racchiudere una energia sopita al loro interno, energia che si esprime in voglie sessuali o in atti di violenza o ribellione verso l'ordine costituito. L'animale, al contrario, conosce spesso una completa umanizzazione e rimanda ad una concezione edenica della natura.

I caratteri più ferini e selvaggi del cinghiale, ed al contempo il riconoscimento del suo ruolo di antagonista/doppio dell'uomo, emergono ne *Il Cinghiale del Diavolo*, racconto di Emilio Lussu pubblicato in versione integrale solo nel 1968 ma scritto nel 1938, significativamente durante lo stesso momento nel quale, a livello figurativo e soprattutto nel campo della ceramica, si definisce l'iconografia del cinghiale.

[343] G. Deledda, Cenere www.intratext.com

Il racconto è esplicitamente dedicato ai protagonisti di quel mondo agro-pastorale che per Lussu si concentra e sublima proprio nella comunità dei cacciatori, con il loro codice di comportamento, la loro condotta durante la battuta e i loro racconti venati di un misto di scetticismo e sospensione dell'incredulità. Il testo è una rielaborazione di esperienze vissute e di *kontos de kazza*[344], in cui Lussu assolutizza in modo manicheo il contrasto tra bene e male, selvaggio e domestico, bestia ed uomo.
Una lotta epica, nella quale, in ogni caso, ad entrambi i contendenti è riconosciuta la grandezza. Il timore, reverenziale e superstizioso che *sa kazza manna* infonde nei suoi partecipanti, ed il riconoscimento della statura del "nemico", portano i cacciatori, e in questo caso Lussu stesso, alla ricerca di giustificazioni morali per l'uccisione del cinghiale, che subisce un processo di umanizzazione diverso ma parallelo a quello sviluppato nelle opere di Grazia Deledda. In particolare, in riferimento alle abitudini di un pastore-cacciatore dai caratteri quasi leggendari, Lussu afferma:

> "Di preferenza, egli cercava il cinghiale perché, eludendo la guardia dei cani e del verro, s'introduceva nella mandria, imbastardendola. Ma anche perché, di fronte al pericolo, il cinghiale si immobilizza dentro un cespuglio, e si salva spingendo avanti i suoi piccoli, che si attirano dietro i cani, verso le poste e la morte. Non tirava sul cervo, in omaggio alla sua generosità. Il cervo infatti, nel pericolo, nasconde i cerviattoli nella boscaglia, per salvarli, e si lancia per primo, sacrificandosi per loro"[345].

[344] Cfr. sopra.

[345] E. Lussu, Il Cinghiale del Diavolo,p. 17.

Sarà appena il caso di ricordare come cinghiale e cervo siano posti qui in un raffronto connotato dal punto di vista religioso: le qualità morali più alte sono naturalmente incarnate dall'animale simbolo di Cristo e del divino, mentre il cinghiale, diabolico, è connotato dal punto di vista sessuale (si introduce nella mandria per imbastardirla) e da quello morale (genitore degenere e spietato, egoista). Si esprime qui una necessità di opposizione simbolica al fine di legittimare l'atto cruento: una esigenza particolarmente sentita proprio in virtù del legame profondo percepito tra bestia e uomo.

A questo sostrato simbolico, elaborato letterariamente ma fortemente radicato nella coscienza collettiva sarda, si unisce una educazione iconografica che riceve l'impulso maggiore dal linguaggio colto e tendenzialmente internazionale che nel Novecento arriva anche in Sardegna, attraverso l'apertura e il confronto con la contemporaneità.

L'iconografia del cinghiale sardo è infatti elaborata a Monza, nell'ambito delle ricerche svolte all'interno dell' I.S.I.A.[346], e sviluppata in particolare da Salvatore Fancello, autore di un bestiario immaginario in cui a scene edeniche si alternano lotte epiche in cui però ogni traccia di violenza è sublimata nell'eleganza visiva dell'immagine, che sembra rifarsi a prototipi orientali ed in particolare alle stampe dell'*ukiyo-e*.

La *Grotta dei cinghiali rossi* (1938-1939) ripropone, ad esempio, il contrasto tra la ruvidezza del modellato, che mima le asperità della roccia e si sfrangia sino a diventare una massa magmatica, in cui le forme perennemente si offrono e si sottraggono alla vista, e la tenerezza nella

[346] Cfr. Capitolo II, Sezione II.

resa del tema della maternità animale, in cui il cinghiale perde ogni brutalità.

Una dimensione onirica e fantastica che è facile cogliere nella serie di vasi e piatti del 1938 dedicata alla lotta tra leoni e cinghiali: terrecotte smaltate con decorazioni graffite ed a rilievo, eseguite ad Albissola nel laboratorio di Tullio Mazzotti, questi pezzi (un piatto in collezione privata a Nuoro, un vaso ed un piatto conservati in collezione privata a Sassari) sono piccoli capolavori in grado di mettere in crisi la distinzione, di per sé problematica, tra arte pura e arte applicata.

I soggetti di Fancello sono poi sottoposti ad una riproduzione seriale a Dorgali[347], ed è in questa fase che avviene la prima diffusione del'iconografia, che nel dopoguerra conoscerà un ulteriore sviluppo.

Negli anni Cinquanta e Sessanta il cinghiale vive un momento di grande fortuna iconografica all'interno della produzione ceramica. Continua e si sviluppa il processo di "transfert identitario" uomo-cinghiale che si era delineato nella fase storica precedente la guerra.

Tutti gli artisti-ceramisti elaborano, seguiti a ruota dagli artigiani, variazioni sul tema. Lo stesso Ubaldo Badas fornisce, così come aveva fatto per la gallina, modelli tradotti con successo da artigiani come Silecchia. Per Gavino Tilocca il cinghiale costituisce una occasione di continua ricerca formale, oltre che una produzione di grande successo economico: dai cinghiali nuragici a quelli naturalistici, sino a quelli sempre più stilizzati, trasformati in mostri fantastici, per finire con le piccole plastiche a stampo destinate al mercato dei souvenir, lo scultore sembra quasi identificarsi con il suo soggetto.

[347] Cfr. Capitolo II, Sezione II.

Dagli anni Cinquanta ad oggi, si può affermare con pochi margini di dubbio, che non vi sia ceramista che non si sia cimentato nella propria personale rielaborazione, anche in considerazione della favorevole risposta del mercato interno e turistico.

Pur nella progressiva banalizzazione del tema e della iconografia, il cinghiale ceramico è ancora capace di porsi come centro di scambio rituale: un'immagine che si è dimostrata capace di mantenere la propria forza nonostante la sovraesposizione. Si prenda ad esempio *Il cinghiale*, opera di Angelo Sciannella, realizzato nel 2007 e non commercializzato, ma prodotto in pochi esemplari, destinato ad essere donato agli amici cacciatori (Sciannella stesso è un cacciatore accanito).

Emerge con forza il portato simbolico del cinghiale e il ruolo dell'oggetto-cultura materiale nella sfera del sociale e del culturale. Sottratto alla dimensione del mercato tipica della produzione artigianale e destinato allo scambio rituale con gli appartenenti ad un gruppo sociale legato da rapporti di solidarietà maschile, l'oggetto perde lo statuto di merce per acquisire quello di dono[348]. Significante e significato sono regolati dall'esterno e variano a seconda dei contesti.

Non vi è dubbio però che l'oggetto stesso non sia passivo ma possa assumere la sua funzione sociale proprio in virtù delle sue caratteristiche intrinseche e grazie ad un nucleo simbolico solido nonostante la fluttuazione degli usi e dei significati. Nel cinghiale di Sciannella, questo nucleo è enfatizzato dalle scelte iconografiche, tecniche e stilistiche: il corpo, che anche nella tendenza alla forma fallica esprime l'idea di base di virilità, è costituito mediante volumi semplificati

[348] Cfr. M. Maus, Saggio sul dono.

di forma cilindrica: un grande corpo allungato, solcato con evidenza, unito in modo volutamente trascurato a quattro cilindri più piccoli con funzione di zampe. La testa, allungata e sommariamente delineata, è coronata da elementi piriformi che si dispongono ad evocare il manto setoloso del cinghiale. Gli occhi sono due fori e il cromatismo è basato sul contrasto netto tra il corpo nero e le zanne bianche. La voluta rudezza del modellato, sottolineata anche dall'uso dell'ingobbio sulla terra cruda (lo smalto, che impreziosisce donando complessità materica al manufatto, è presente solo nelle zanne), e i segni della lavorazione manuale ostentati configurano inoltre l'opera come una traccia indicale del suo autore.

I ceramisti sardi attuano in senso simbolico e con mezzi non cruenti, lo stesso processo di domesticazione del selvaggio che mettono in atto i cacciatori con la cattura e l'uccisione del cinghiale. Plasmato, riprodotto in serie, cotto e smaltato, ridotto nelle dimensioni per una facile collocazione all'interno delle mura domestiche, il cinghiale perde le valenze negative connesse alla sua naturale collocazione boschiva, esce dall'orizzonte tradizionale per collocarsi comodamente nella casa borghese isolana o continentale. Questo "cinghiale di città", borghese ed intellettuale ritiene però parte del suo vigore originale, assurge in maniera esemplare a simbolo di una sardità fiera ed indomita, di uno spirito vitalistico e di un carattere schivo, taciturno, che però non sfigura nei "salotti buoni". Così, a livello ironico ma con una certa convinzione, avviene una identificazione tra l'artista ceramista ed il cinghiale stesso[349].

[349] Anche il pittore Carmelo Floris era soprannominato amichevolmente "Sirvone".

In una forma diluita, la stessa identificazione accomuna l'acquirente sardo della ceramica "cinghialiforme", che non ha difficoltà ad apprezzare le caratteristiche positive (forza, furbizia, tenacia, virilità) mentre mette facilmente in secondo piano quelle negative (pericolosità, tendenza all'isolamento, rapporto con il Male) che erano prevalenti all'interno dei contesti agro-pastorali.

Il turista d'altra parte, apprezza il cinghiale rivedendo in esso un simbolo della Sardegna dotato dei crismi dell'autenticità in virtù della sua reale presenza nel territorio, possibile da incontrare all'interno di scenari naturali e, ancora più frequentemente, sulle tavole dei ristoranti tipici. Così come la volpe per la cultura giapponese[350], il cinghiale è dunque profondamente implicato nella costruzione di un approccio sardo alla modernità.

Lo zoo barbaricino ospita naturalmente altri animali: si è già accennato ai cavalli, ed inoltre sono presenti bovini e ovini: iconografie legate alla cultura tradizionale mediante una rielaborazione colta di temi e motivi.

L' introduzione di "nuove specie" come pesci e gufi, rientra invece nella dinamica locale globale: sono infatti parte di un repertorio comune all'artigianato turistico mondiale, declinato in diversi stili e medium (prevalentemente in legno dal'africa, in pietra dalle regioni andine e così via). Nella ceramica emerge il filo sotterraneo che lega oggi molti

[350] cfr. Michael Bathgate, *The fox's Craft in Japanese religion and folklore: Shapeshifters, Transformations, and Duplicities*, London, Routledge 2004

manufatti connotati dal punto di vista etnico, la moneta comune dell'economia visuale mondiale[351].

[351] D. Poole, Cfr. Introduzione.

CAPITOLO IV

SEZIONE III

LA COSTANTE NURAGICA

I Sardi hanno avuto l'aggressione di integrazioni di ogni specie ma, nonostante, sono riusciti a conservarsi sempre se stessi. Nella confusione etnica e culturale che li ha inondati per millenni sono riemersi, costantemente, nella fedeltà alle origini autentiche e pure.

Giovanni Lilliu

La riflessione che apre questa sezione, che ha il sapore di una sentenza, è di Giovanni Lilliu[352], archeologo e accademico dei Lincei, studioso la cui influenza sull'intera cultura sarda ha avuto, ed in parte ha, pochi eguali. Naturalmente, essa va considerata nel suo significato storico, come testimonianza di un atteggiamento piuttosto che come un dato di fatto.

Ma nel processo di formazione della nazione sarda, intesa come "comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente insieme limitata e sovrana"[353], iniziato alla fine del XIX secolo, ma rinegoziato profondamente nel secondo Dopoguerra, la continuità etnica tra sardi delle origini e attuali è stata un tassello importante, nonostante l'incertezza sulla realtà storica di questo legame[354]. La cultura nuragica è stata utilizzata in modo ideologico per la costruzione di auto-rappresentazioni, certo non meno efficaci perché non suffragate a sufficienza da dati scientifici. Già Ernest Renan[355] notava del resto che una nazione si costituisce essenzialmente sull'oblio, che significa una

---

[352] p.225

Saggio:G. lilliu, La costante resistenziale sarda, pp. 225-237 [Pubblicato in *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, 1971, pp. 41-56

[353] B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifesto Libri, 2005 (ed. or. *Imagined Communities*, London - New York, Verso, 1991)

[354] (in particolare mediante il ricorso alla linguistica, sono infatti pochissime le radici lessicali che possono essere ricondotte alla lingua degli antichi abitatori dell'isola, vedi Paulis).

[355] E. Renan, *Che cos'è una nazione, Conferenza tenuta alla Sorbona l'11 marzo 1882*, Roma, Donzelli, 1998, p. 6 esgg.

memoria selettiva e la trasfigurazione degli avvenimenti storici in un senso funzionale all'attivazione di meccanismi solidali all'interno della comunità.

Uno di questi meccanismi, che potrebbero essere definiti "miti fondativi" è stato sviluppato dallo stesso Lilliu, attraverso il concetto di "costante resistenziale":

> Resistenza all'assimilazione e all'acculturazione esterna, da qualunque parte essa venga e in qualsiasi modo si presenti per la cattura: in tempi antichi sotto l'aspetto dell'egemonia armata della borghesia mercantile fenicio-punica e dell'imperialismo militare romano; oggi con l'etichetta e le persuasioni o le repressioni del sistema neocapitalistico industriale internazionale e dei vassalli italiani continentali del triangolo nordista[356].

Ed ancora:

> In definitiva si tratta di tener conto dell'importanza determinante dell'elemento "popolo" (e non dell'elemento "classe") nella grande contesa sarda tra le due culture, dove sta il nocciolo vero della resistenza costante, della conflittualità permanente. Potremmo così spiegare il fenomeno dell'arte sarda che dalle origini ad oggi si è svolta avendo, nel quadro delle civiltà artistiche ufficiali dei conquistatori, un sottofondo o filone ancestrale antagonista e dialettico (e cioè resistenziale) di tipo "barbarico" o "anticlassico", così che un archeologo tedesco, parecchi anni fa, poteva definire la Sardegna *Italienfremde*, ossia "straniera all'Italia"[357].

[356] *Ibidem*, p. 230.

[357] Ibidem, p. 232.

La cultura materiale e, come si vedrà, in particolare la ceramica, sono stati chiamati a dare concretezza e plausibilità a questa costruzione ideologica.

Per comprendere le motivazioni dell'esplosione della tematica nuragica nell'arte sarda del dopoguerra, è necessario fare un passo indietro[358]. Già i viaggiatori dell'Ottocento e gli studiosi locali potevano facilmente notare l'abbondanza di vestigia di civiltà passate sparse nel territorio. Nella scarsità di dati scientifici, queste venivano genericamente indicate come arcaiche, e collegate a popolazioni di ceppo semitico che avrebbero occupato la Sardegna in epoche remote. La curiosità che queste "barbare cose sardesche"[359] suscitavano era comunque tale da alimentare una produzione di falsi delle piccole statue in bronzo che tombaroli e scavi occasionali portavano alla luce. Le campagne di scavo sistematiche portate avanti da Antonio Taramelli in un periodo compreso tra il 1903 e il 1935, in qualità, a Cagliari, di Direttore del Museo e degli Scavi di Antichità segnano il crescente interesse per la civiltà nuragica. Ma è negli anni Quaranta, ed ancor più nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, che l'attività di Giovanni Lilliu

[358] Per una storia ed una storia degli studi dell'archeologia nuragica in Sardegna, per ciò che riguarda in particolare la bronzistica figurativa, cfr. il recente L. Foddai, Sculture zoomorfe, Studi sulla bronzistica figurata nuragica, Cargeghe, Biblioteca di Sardegna, 2008.

[359] Barbare cose sardesche. Archeologia tra erudizione ed esplorazione nella Sardegna ottocentesca (Museo Etnografico "Palazzo Atzori", Paulilatino-Or, 21 maggio/25 luglio 2005

determina una svolta, sia nelle scoperte archeologiche che nell'utilizzo di queste in funzione ideologica.

Nel 1949, patrocinate dalla Regione Sardegna nel suo primo anno di vita, si aprono presso l'Opera Bevilacqua La Masa a Venezia la *Mostra dei Bronzi Nuragici* e la *Mostra d'arte moderna della Sardegna*[360], che costituiranno uno spartiacque per l'intera cultura isolana. I bronzetti nuragici vengono portati all'attenzione internazionale in virtù della loro importanza storica ma anche, e soprattutto, della loro eccellenza estetica. La mostra delle opere moderne nasce invece con l'obiettivo di "porre a fuoco, accanto alla Mostra dei Bronzi Nuragici, l'anima più profonda della Sardegna d'oggi[361], e sarà la base per un confronto generale tra antico e nuovo.

Massimo Pallottino, Sopraintendente alle Antichità della Sardegna dal 1940 e poi, nel dopoguerra, attivo sia sul campo che a livello politico per lo sviluppo dell'archeologia, ricorda quel periodo pionieristico nell'introduzione a *La Sardegna Nuragica*[362], volume realizzato in occasione dell'esposizione degli stessi bronzi presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma, nel 1950. Nelle sue parole emerge l'importanza politica e sociale che la civiltà nuragica iniziava ad assumere per i Sardi:

> fabbricatori di quelle opere grandiose e preziose non furono i giganti e le fate della leggenda locale, né il Dedalo del mito greco, né le

[360] Sala dell' Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, 5-31 agosto 1949.

[361] . Nicola Dessy, segretario generale, (1949Mostra d'arte moderna della SardegnaOpera Bevilacqua La Masap.15).

[362] ora in M. Pallottino, *La Sardegna Nuragica*, Nuoro, Ilisso, 2000 (ed. or. 1950)

> astratte figure di antichissimi e solitari pastori-guerrieri evocate da alcuni archeologi moderni: bensì uomini concretamente attivi ed organizzati, aperti alle grandi correnti di cultura (…)[363]

La scoperta, da parte di Lilliu, dell'imponente reggia di Barumini nel 1951, testimonianza di grandiosità e potenza, contribuisce ulteriormente a proporre gli antichi abitanti dell'isola a modello per le generazioni presenti, e dunque anche per gli artisti.

Nella civiltà nuragica essi, affiancati dagli intellettuali di diversa formazione, intravedono una fonte per rivitalizzare il discorso sull'identità, al quale il folklore, perennemente minacciato e trasformato dall'avvento della modernità e del turismo di massa, sembra non potere più offrire molti spunti. Contrariamente alle tradizioni popolari, per loro natura ibride, perennemente in cambiamento, soggette alle influenze esterne e ormai guardate con sospetto da molti osservatori (del resto la giaculatoria sulla "corruzione" della cultura contadina e sulla sua imminente scomparsa si ritrova già in Lamberto Loria, e riflessioni sul *fakelore*[364] si fanno sempre più comuni). La civiltà nuragica invece, storicamente conclusa, remota nel tempo, sembra poter offrire un nucleo inscalfibile di significato, un bacino immenso dal quale trarre ispirazione per il rinnovamento dell'arte sarda.

---

[363] Ibidem, p. 70.

[364] RM Dorson, *Folklore and fakelore*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1976.

Mauro Manca[365], artista e preside dell'istituto d'arte di Sassari, è tra coloro i quali ritengono questa strada percorribile. Si dedica al tema del nuragico nella pittura, nella grafica, ed in una serie di progetti di arte applicata, realizzati da artigiani e proposti come modelli I.S.O.L.A. Trasposti sui tappeti, plasmati in forma di ceramica, le iconografie nuragiche hanno il compito di annullare le differenze temporali, fondendo l'intera preistoria e storia sarda in un magma indefinibile, eppure dotato delle caratteristiche necessarie ad essere modello per la contemporaneità.

Nell'opera di Mauro Manca come designer per la ceramica si fa esplicito anche il riferimento alle creazioni di Pablo Picasso realizzate nello studio di Vallauris. Se il rapporto con l'arte iberica e poi africana era stato determinato, all'epoca del cubismo, in prevalenza da ragioni stilistiche, è in questa produzione tarda che simbolismi e culture materiali di civiltà passate servono all'artista come grande bacino iconografico, dotato di una sua forza semantica, ma utilizzato con disinvoltura, a cui attingere per conferire diversi livelli di significato ai manufatti.

Ma mentre Picasso utilizza in scioltezza, nello stesso manufatto, differenti modelli, arcaici, ma anche rinascimentali e barocchi, europei ed extraeuropei, popolari e colti[366] gli occhi degli artisti sardi ed in particolare dei ceramisti sono, nell'affrontare la tematica nuragica, puntati

[365] Su Mauro Manca cfr. G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 1994; G. Altea, M. Magnani, *Pittura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000; G. Murtas, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 2005; G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca. L'opera grafica tra astrazione e figurazione*, Amministrazione comunale di Olbia, 1996.

[366] M. McCully (a cura di), *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, London, Royal Academy of Arts; New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

esclusivamente sulla cultura materiale risultante dagli scavi. È il contenuto (simbolico ed ideologico) che determina la forma.

Questo alto livello di consapevolezza dell'atto creativo, dovuto alla presenza di organismi accentratori (L'IS.O.L.A., gli istituti d'arte di Sassari e Oristano) in grado di indirizzare il lavoro artigiano, determina il diffondersi delle iconografie nuragiche.

Melkiorre Melis coglie questo clima culturale con le Interpretations ceramiques de l'Art Nouragique Votif de l'Île de Sardaigne. Prendendo spunto dai bronzetti e dagli idoli fittili, l'artista trasferisce modelli formali e carica simbolica nel medium ceramico, con una operazione tutt'altro che scontata. Le sue Interpretazioni, dai colori squillanti ed azzardati, poggianti su basi in ceramica ad imitazione del legno (un accento kitsch ironicamente evocato), con i loro richiami identitari, la loro piacevolezza estetica e l'umorismo sotteso, sembrano contenere *in nuce* gli effetti dell'arte nuragica sul panorama artistico ed artigianale sardo, che si approprierà della tematica spingendola a volte sino agli eccessi dello stereotipo.

Anche Federico Melis, pur trasferitosi stabilmente ad Urbania dal 1944, si ispira all'antica cultura autoctona della Sardegna, mantenendo così un legame simbolico con la sua terra, nella quale non farà più ritorno. Il suo approccio al tema è meno didascalico: la cultura nuragica è un passato mitico dal quale emergono mostri leggendari e guerrieri come intrappolati o trasformati in oggetti d'uso (vasi e brocche). Figure che negli anni Sessanta tenderanno ad attenuare i riferimenti regionalistici per attingere ad un repertorio fantastico di spauracchi, in cui la tecnica

eccellente è al servizio di un registro stilistico grottesco, interpretato con efficacia ed originalità.

Il filone nuragico è precocemente frequentato anche da Gavino Tilocca, non a caso membro della giuria di selezione nella mostra veneziana del 1949. I *Guerrieri nuragici* e i *Cavalli*, nei quali è determinante l'influsso dell'opera di Marino Marini, si caricano di un pathos espressivo in cui pari valore hanno il modellato, giocato sulle contrapposizioni di pieni e vuoti, e il colore, che esplode sulla superficie come la lava di un vulcano o sottolinea dettagli, mimando in altri casi superfici bronzee.

Il *Guerriero su cinghiale* presentato alla II Biennale dell'Artigianato sardo del 1962, unisce in modo efficace due icone della nuova identità etnica della Saregna, il guerriero nuragico appunto, ed il cinghiale che, come si è visto,[367] era stato chiamato ad incarnare le stesse qualità positive di forza, fierezza e spirito indomito.

In generale può essere affermato che

> la produzione di opere d'arte nel presente può essere un mezzo potente di interpretare il passato. Sia le *pratiche* di interpretazione del passato e la produzione artistica portano alla produzione di qualcosa di nuovo che trasforma la nostra comprensione dei luoghi e dello spazio, con il risultato della creazione di nuovi significati. Arte e archeologia possono agire dialetticamente insieme per produrre una nuova concettualizzazione del passato e uno strumento per relazionarsi con esso che è qualcosa di considerevolmente maggiore della somma delle sue parti[368].

[367] Cfr. Capitolo IV Sezione II.

[368] C. Tilley, S. Hamilton e B. Bender, "Art and the re-presentation of the past", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol.6, n.1 (Marzo 2000), pp. 35-62, p. 35 :

Ma, nel caso della Sardegna, queste pratiche sono state portate avanti con maggiore forza e convinzione nel settore dell'artigianato artistico ceramico, mediante la rielaborazione dei modelli zoomorfi ed antropomorfi dell'arte nuragica[369]. Le ragioni di questo fenomeno sono diverse, ed in particolare vanno ricercate nell'assenza di una tradizione consolidata di scultura, e la conseguente mancanza di diffusione della scultura bronzea in sé, relegata per la maggior parte, in Sardegna, all'arte cimiteriale o ai monumenti commemorativi.

Allo stesso tempo la pratica della scultura, già profondamente rinnovata dagli anni Trenta con Picasso e Gonzales[370] e proseguita poi con David Smith, Anthoniy Caro e Richard Serra, conosce una fase di profondo rinnovamento che la allontana dalla modellazione plastica di figure naturalistiche.

Plasmare nuove figure nuragiche in bronzo sarebbe dunque apparsa come una mera riproposizione di modelli passati, atto imitativo e non creativo. Paradossalmente il cambio di medium permette una maggiore fedeltà ai modelli, senza che per questo si possa parlare di

---

"…the production of art works in the present can be a powerful means of interpreting the past in the present. Both the practices *of interpreting the past and producing art result in the production of something new that transforms our understanding of place and space resulting in the creation of new meaning. Art and archaeology can act together dialectically to produce a novel conceptualization of the past and produce a means of relating to the past that is considerably more than the sum of its parts".*

[369] G. Lilliu, *Sculture della Sardegna Nuragica*, Cagliari 1966

[370] Cfr. R. Krauss, "Quest'arte nuova: disegnare nello spazio", in L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti, Roma, Fazi Editore, 2007 (ed or. 1985), pp. 131-141

inautenticità dell'ispirazione. Questo anche quando la ceramica, grazie alla sua duttilità, imita le caratteristiche del bronzo, assumendo l'aspetto del metallo ossidato nel colore e nella ruvidezza. In questo caso però è facile riscontrare un progressivo allontanamento stilistico dai modelli bronzei, ed un avvicinamento a stilemi della scultura italiana contemporanea. Al contrario, dove l'uso degli smalti si fa più espressivo e meno mimetico (colori brillanti, superfici lisce e riflettenti) la fedeltà iconografica ai bronzetti nuragici diventa maggiore.

I ceramisti cercano dunque, mediante l'uso variato delle tecniche, di mantenere una distanza ottimale dai modelli del passato.

Dagli anni Cinquanta ad oggi vi è una continuità, una costante appunto, della tematica nuragica all'interno della ceramica. Questa tendenza ha dato luogo allo sviluppo di una produzione turistica, che propone, ormai in modo stanco, i modelli elaborati nel Dopoguerra. Vi sono comunque tentativi di rinnovare le iconografie, pur nella permanenza dei riferimenti. Tra questi l'esperimento più interessante è quello di Angelo Sciannella, che negli anni Novanta propone ceramiche in gres smaltato, di notevole perizia tecnica anche per le dimensioni spesso monumentali (sono pezzi, spesso unici, che aspirano ad essere considerati interamente scultura) che fondono la figura del guerriero nuragico con quella dell'esoscheletro del riccio marino.

Negli stessi anni Novanta avviene un'ulteriore riattualizzazione del tema nuragico in seguito alla diffusione della cultura New-Age, che in Sardegna ha determinato lo sviluppo di una pseudo-archeologia esoterica e di un turismo specializzato verso i luoghi simbolo della cultura nuragica, considerati ora come centri dotati di una non meglio definita

"energia spirituale". A questa corrente fanno esplicitamente riferimento i grandi pannelli di Marco Silecchia, figlio di Giuseppe, che al carattere essenzialmente decorativo (sono spesso destinate a centri e villaggi vacanze) uniscono una fitta serie di rimandi a numerologie e simbologie tratte da differenti culture ancestrali.

Oggi, pur nel progressivo attenuamento di un simile clima culturale, le ceramiche nuragiche hanno conquistato un posto preminente sul mercato: l'antica civiltà dei Sardi mantiene in parte la sua forza evocativa. Una forza che è emersa chiaramente, di recente, nella fervente polemica seguita alle ipotesi pseudo storiche avanzate dal giornalista Sergio Frau, miranti ad identificare la Sardegna con l'Atlantide del mito platonico. Senza voler entrare nel merito, è interessante qui notare la volontà di far acquistare alla Sardegna una centralità simbolica nel Mediterraneo, in contrapposizione alla perifericità economica e culturale, ed all'interno delle dinamiche tra locale e globale.

A queste riscrizioni dei significati la ceramica ha contribuito in modo sostanziale, operando continue sovrapposizioni[371] tra passato e presente.

[371] L. Lippard, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York, Panteon Books, 1983.

CONCLUSIONI

Quo vadis?
San Pietro

Il presente lavoro ha voluto evidenziare, attraverso una analisi della storia, delle funzioni e delle iconografie della ceramica sarda del Novecento, come attraverso la cultura materiale sia possibile rendere conto dei cambiamenti culturali, delle dinamiche sociali che sottendono tali cambiamenti e del fitto intreccio tra estetiche, poetiche e politiche.

L'adozione della "cultura materiale", intesa nel senso più largo del termine, come prospettiva di analisi ha risposto ad esigenze di comprensione delle diverse sfaccettature del fenomeno. Se l'ibridismo delle categorie ha rappresentato uno dei tratti distintivi della ceramica sarda dell'ultimo secolo (tra arte colta e popolare, pura e applicata), ed una delle maggiori difficoltà per una sua corretta comprensione, partire dall'oggetto, tenendo conto innanzitutto della sua materialità, ha costituito un punto fermo ed una bussola.

Ciò non ha significato escludere una molteplicità di approcci interpretativi, di carattere necessariamente interdisciplinare.

Il manufatto ceramico è stato visto come centro di un circuito di scambio: dono, merce o comunque attivatore di processi non solo economici ma anche sociali e culturali, soggetto a possibili cambiamenti di status, ma non per questo passivo.

Un forte senso della successione diacronica degli eventi ha voluto dare conto del cambiamento, o riproduzione culturale, cercando di chiarirne i fattori e gli agenti con lo sguardo rivolto alla situazione isolana, ma la mente aperta al contesto nazionale ed internazionale, nella consapevolezza che, oggi come ieri, ciò che appare come manifestazione locale è in realtà parte di più ampi processi globali (e questo è

particolarmente vero, come chiarisce Appadurai[372], per le rivendicazioni localistiche di fine millennio).

L'analisi stilistica ed iconografica è stata posta al servizio della ricognizione di simboli, temi e ideologie ricorrenti: una iconologia culturale che, se richiede, per essere applicata correttamente, strumenti critici di carattere squisitamente storico-artistico, porta nei suoi risultati a considerazioni di tipo antropologico.

Richard Wollheim[373] ha messo in luce come la mera oggettualità non costituisca di per se stessa un criterio valido per definire un'opera d'arte, e ha focalizzato l'attenzione sul ruolo determinante della critica. Alla sua teoria istituzionale dell'arte si potrebbe affiancare una "teoria istituzionale dell'etnografia", intendendo con questa la tendenza degli studiosi di tradizioni popolari ad inserire o meno una determinata classe di oggetti entro i confini sempre nebulosi della disciplina. Nella critica d'arte contemporanea, come chiarito da Foster[374], il concetto di qualità è stato sostituito da quello di interesse. Già in questo mutamento di prospettiva è chiaro l'avvicinamento al metodo etnografico e all'analisi antropologica che, per definizione, dovrebbe esimersi da giudizi morali e di valore e limitarsi alla descrizione dei fatti (anche se ormai è dato acquisito l'ingenuità di un simile assunto e la consapevolezza che ogni

[372] A. Appadurai, Modernità in polvere,

[373] R. Wollheim, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

[374] H. Foster, *Il Ritorno del reale*, Milano, Postmedia Books, 2006, p. 9 (ed or. The return of the real, The Avant-gard at the end of the century, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

descrizione è già di per se un'interpretazione e dunque anche un giudizio[375]).

Questa vicinanza di obiettivi ha permesso di adottare una prospettiva critica interdisciplinare capace di includere nell'analisi manufatti e categorie di oggetti che, per il loro carattere spurio, per lungo tempo erano stati lasciati ai margini dell'analisi delle due discipline, o solo parzialmente affrontati. Analizzare il fenomeno attraverso l'unione dei due approcci ermeneutici ha portato ad un risultato che va oltre la semplice somma delle parti.

Nonostante questo, si è potuto constatare la permanenza delle barriere disciplinari e delle categorie entro le quali diverse tipologie di cultura materiale vengono inserite, anche se continuamente rimesse in discussione dalle divisione accademiche e, dalle interpretazioni critiche e, in ultima analisi dalle leggi del mercato.

Si è cercato di attraversare il più possibile queste barriere, per osservare come, nella sua diffusione capillare nel territorio, in virtù ella sua relativamente debole tradizione popolare e grazie all'apporto della creatività dei più significativi artisti sardi, la ceramica si è adattata con facilità al ruolo di portatrice di messaggi identitari, di volgarizzatrice di un linguaggio artistico aggiornato, di testimone e agente dei processi di rinnovamento della cultura sarda. Nel suo carattere ibrido e nel suo status incerto, dunque, la ceramica è stata, per alcuni aspetti analizzata mediante il ricorso agli strumenti offerti dai *media* e *cultural studies*, in particolare per quanto riguarda la costruzione del genere e dei ruoli, e la definizione delle identità.

[375] J. Clifford, G. Marcus, Scrivere le culture

Nell'arco di un secolo si può osservare il tramonto di una tradizione (quella della ceramica popolare d'uso), e la nascita di un'altra che, pur se dotata delle caratteristiche che la qualificano come "inventata" (passato recente, elementi compositi, relativa debolezza all'interno del tessuto sociale[376]), ha conquistato una sua credibilità ed un ruolo reale.

Si è voluto evitare un approccio organicistico alla storia della ceramica sarda del Novecento, inteso come una narrazione di supposte fasi di sviluppo (nascita, maturità, decadimento e morte), approccio insufficiente e per molti versi fuorviante, ma rimane comunque il sentore di un progressivo indebolimento del ruolo sociale della ceramica stessa, connesso a trama doppia con le sue realizzazioni estetico-formali.

La situazione, ad oggi, vede una prevalenza della produzione per il mercato turistico, spesso di buon livello tecnico e piacevolezza estetica, ma con contenuti simbolici sempre più flebili e una elaborazione formale spesso basata sulla ripetizione di formule note.

In parte si è dato conto delle motivazioni di questo stato di cose. Durante l'attività di fieldwork svolta in questi anni[377], si è potuta constatare la difficoltà della riproduzione culturale, per ciò che riguarda la ceramica, dovuta da un lato all'abbandono progressivo del sistema di apprendistato all'interno delle botteghe artigiane, ormai ridotto in modo pressoché esclusivo alla cerchia familiare, dall'altro ai cambiamenti avvenuti all'interno delle scuole d'arte. La trasformazione istituzionale degli istituti d'arte nel 1970, ha comportato l'abolizione del diploma

[376] Hobswam, *The invention of tradition*.

triennale di "Maestro d'arte" in favore di un corso quinquennale per una "maturità di arte applicata". Una transizione dunque da una concezione dell'Istituto come luogo di formazione di artisti nel senso pieno del termine a luogo in cui formare operai specializzati, designer o tecnici in grado di operare nel settore artigianale, piccolo industriale o grafico. Inoltre l'insegnamento della ceramica è di carattere essenzialmente tecnico, e poco spazio è lasciato alla analisi della tradizione popolare e novecentesca. Un ultimo problema è determinato dall'assenza pressoché totale di legami tra gli Istituti e le realtà artigianali del territorio.

Questo stato di cose, come è evidente, non favorisce né una continuità storica con la produzione novecentesca, né le spinte verso l'innovazione.

Nell'estate del 2009 si svolgerà a Sassari la XIX Biennale dell'Artigianato Sardo[378], non più nel Padiglione dell'Artigianato ma in una struttura di maggiori dimensioni, l'ex saponificio Masedu, ristrutturato e destinato a sede espositiva. L'evento ha come obiettivo rinnovare il rapporto tra artigianato e design, e i propone di mettere in relazione artigiani sardi con designer nazionali ed internazionali: un progetto non dissimile da quello portato avanti da Tavolara e Badas negli anni Cinquanta e Sessanta, oggi inseribile nella categoria del *craft design*.

Anche la ceramica è chiamata a rinnovarsi: il servizio di pentole pensato da Paolo Ulian[379], ad esempio, si ispira alle stoviglie d'uso di

[378] A partire dal febbraio 2008, questo progetto è stato seguito con assiduità come parte integrante della ricerca sul campo per il presente lavoro.

[379] Non è possibile in questa sede riprodurre immagini di questi manufatti, in quanto attualmente in stato di progettazione, inediti e protetti da copyright.

Pabillonis, anche se l'inserimento di una decorazione graffita con le immancabili gallinelle è forse il segno più evidente dell'impossibilità di riannodare un filo spezzato. Il carattere utopico dell'intero progetto, del resto condiviso dal suo antecedente postbellico, è rivelato dal paradossale rovesciamento delle scale di valore: se le pentole di Pabillonis erano oggetti di arte funzionale, venduti a poco prezzo per soddisfare le esigenze della comunità, questi nuovi manufatti, pensati da un designer di fama internazionale, prodotti in serie limitate, promossi su scala globale e commercializzate a prezzi elevati all'interno di spazi istituzionali, diverranno segno di distinzione per una utenza selezionata.

Il presente lavoro ha messo in luce come la ceramica abbia la capacità di prestarsi, in modo ugualmente efficace, a funzioni d'uso e a funzioni simboliche di distinzione sociale. Essa ha contribuito nel Novecento, a plasmare l'identità della Sardegna contemporanea. Oggi, mentre si aprono nuovi scenari in cui le stesse dinamiche tra località e globalità sono declinate in una dimensione più vasta, l'oggetto ceramico va incontro ad ulteriori sviluppi delle forme, delle funzioni e dei significati ad esso legati.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2007.

AA. VV. *Costumi ritrovati* catalogo della mostra a cura di S. Massari e P. Piquereddu, Nuoro, Ilisso 2005.

AA. VV., *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno*, Milano, Jaca Book, Cagliari, Wide, 2003.

AA. VV., *Sassari tra liberty e Déco*, Cinisello Balsamo 1987.

AA. VV., *Il museo etnografico di Nuoro*, Sassari 1987.

AA.VV. *Catalogo XCI Esposizione di Belle Arti, Roma MCMXXIII*, Società Amatori e cultori di Belle Arti, Editori Alfieri e Lacroix, Roma, 1923

Archivio MNATP, fascicoli 201, 202, 203, 1907-1911

G. Altea, *La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento*, in AA. VV., *Ceramiche, Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Nuoro, Ilisso 2007.

G. Altea, "Nivola e il tema del femminile", in *Museo Nivola*, Nuoro 2004.

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000.

G. Altea. M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, Nuoro, Ilisso, 1998.

G. Altea, "Dalla madre dell'ucciso alla madre di famiglia: l'immagine femminile nella costruzione dell'identità nazionale sarda", in C. Limentani Virdis (a cura di), *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna*, Sassari, Chiarella, 1996.

G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca. L'opera grafica tra astrazione e figurazione*, Amministrazione comunale di Olbia, 1996.

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso, 1995.

G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 1994

G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Nuoro, Ilisso, 1994.

G. Altea, "Francesco Ciusa e il contesto sardo d'inizio secolo", in *L'opera di Francesco Ciusa, A*tti del convegno di Studi, Nuoro, 17 maggio 1990.

G. Altea, *Tra Arte e Artigianato*, in M. Brigaglia (a cura di), *Tutti i libri della Sardegna*, Cagliari, 1989.

G. Altea, M. Magnani, *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega*, Sassari, 1989.

G. Altea, M. Magnani, *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega*, Sassari, 1989.

B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifesto Libri, 2005 (ed. or. *Imagined Communities*, London - New York, Verso, 1991)

G. Angioni, *Il Villaggio*, in G. Angioni, A. Sanna (a cura di) *L'architettura popolare in Italia, Sardegna*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 71 – 128.

V. Angius, *Città e villaggi della Sardegna dell'Ottocento*, 3 voll., a cura di L. Carta, Ilisso, Nuoro, 2006 (ed. or. G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-*

statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna, Torino, G. Maspero e G. Marzorati, 1833 – 1856, voll 1-28 – selezione dei lemmi relativi alla Sardegna con l'aggiunta della voce Savoja.

A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001 (ed. or. *Modernity at large: Cultural Dimention of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minneapolis Press, 1996).

A. Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University press, Cambridge, 1986.

M. Atzori, *Tradizioni Popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari, Edes, 1997.

U. Badas, "Artigiani di Sardegna", in *Mostra dell'artigianato di Sardegna*, catalogo, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 1963, pp. 15 – 17.

F. Barth (a cura di), *Ethnic Groups and Boundaries*, London, gorge Allen & Unwin, 1969.

M. Bathgate, *The fox's Craft in Japanese religion and folklore: Shapeshifters, Transformations, and Duplicities*, London, Routledge 2004.

M. Baxandall , *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press 1972).

R. Bendix, *In Search of Authenticity. The formation of folklore studies*, Madison, The University of Wiskonsin Press, 1997.

F. Benzi (a cura di), *Il liberty in Italia*, Milano, Motta, 2001.

G. Bertulu, A. Simon Mossa, "L'architetto", in F. Francioni e G. Marras *Antonio Simon Mossa. Dall'utopia al progetto*, cit., p. 554.

F. Boas, *Arte Primitiva.Forme simboli stili tecniche*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981 (ed .or. *Primitive Art*, Oslo, instituttet for sammelignende kulturforshning, 1927).

Bogatyrëv, P. & Jacobson, R. (1925) *Il folklore come forma di creazione autonoma*, in Carpitella D., a cura di (1972) *Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Roma, Bulzoni.

R.M.D. Bonomo, *Maria Lai. Seguendo il filo di un racconto*, Accademia di Belle Arti di Sassari, a.a. 1994-95 (tesi di diploma, relatrice prof.ssa Emanuela Settimi).

R. Bossaglia, *Il Novecento Italiano*, Milano, Edizioni Charta,1995.

R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Milano, Edizioni Charta, 1979.

G. Bottiglioni, Leggende e Tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica, Genève, Leo S. Olschki – Editeur, 1922, (ed. a cura di G. Lupinu, Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 174-175)

P. Bourdieu, *La Distinzione*, Bologna, Il Mulino, 1983 (ed. or. *La Distinction: Critique sociale du jugement de goût*. Paris, Les éditions de Minuit, 1979).

P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (ed or. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1974).

R. Branca, *La vita nell'arte di Francesco Ciusa,* Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1975.

E. Brown, *Mario Sironi e il modernismo italiano. Arte e politica sotto il fascismo*, Torino 2003 (ed. or. 2000).

V. Buchli (a cura di), *The Material Culture Reader*, Oxford-New York, Berg Books, 2002.

A. Buttitta, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1961

G. Cabiddu, *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*. Cagliari, Fossataro, 1965, p. 198.

M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

S. Cambosu, *Miele Amaro,* Nuoro 2004.

L. Caramel, C. Pirovano, *Costantino Nivola,* Milano 1999.

C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima biennale internazionale di Monza*, Milano, Edizioni Alpes, 1923.

Cerasarda: la magia della ceramica…, opuscolo pubblicitario, s.d, s.l.

E. Cerulli (a cura di), *Tra uomo e animale*, Bari, Dedalo, 1991

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, Vol. I A-K, Milano, Bur, 1994 (ed. or. 1969).

A. M. Cirese, *Oggetti, Segni, Musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977.

P. Clemente (a cura di), *Storie allo specchio, Gli Archivi della memoria*, Roma, Rai Radiotelevisione Italiana, 2005

P. Clemente, L. Orrù, Sondaggi sull'arte popolare, in AA. VV., Storia dell'Arte italiana, Torino, Einaudi, 1982, vol XI, pp. 239-341.

J. Clifford, G. Marcus, *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 2001.

J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge - London, Harvard University Press, 1997 (tr. It. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, (ed. or. *The Predicament of culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1988).

T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

A. Cuccu, *Cento Anni di Ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Nuoro, Ilisso, 2000

A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro, Ilisso 2004.

G. Cuccu M. Lai, *Le ragioni dell'arte*, Cagliari 2002.

A. Coles (a cura di), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, Black Dog Publishing Limited, 2001.

A. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1998

A. Dalla Marmora, *Voyage en Sardaigne, de 1819 a 1825, ou Description statistique, phisique et politique de cette Île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Paris, Delaforest, 1826 ed. it. A cura di M. Brigaglia, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro, Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1995, 3 voll

A. Dalla Marmora, *Itinerario nell'isola di Sardegna*, 3 voll.. ed or. *Itinéraire de l'Ile de Sardaigne, pour faire suite au Voyage en cette contrée*, tome I-II, Turin, Fréres Bocca, 1860.

T. De Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, The Mit Press, 1996.

C. De Seta, *L'Architettura del Novecento*, Torino, Utet, 1981.

R. Di Tucci, *Le corporazioni artigiane della Sardegna*, Cagliari, Tip. Giovanni Ledda, 1926 (estratto dall'Archivio Storico Sardo, Vol. 16).

M. Dondero (a cura di), *Scrittori e giornalismo. Sondaggi sul Novecento letterario italiano*, Eum, edizioni Università di Macerata, 2007.

G. Dorfles, *Il kitsch*, Milano, Mazzotta, 1968.

R. M. Dorson, *Folklore and fakelore*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.

M.G. Durham, D. Kellner (a cura di), *Media and Cultural Studies: Keyworks*, London, Blackwell Publishing, 2006.

G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, pp. 61-62 (ed or. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963)

S. Errington, *The Death of the Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley, University of California Press, 1998.

A. C. Evangelista. *Vita, usi e costumi del Sarrabus*, Cagliari, Fossataro, 1965.

U. Fabietti, *Storia dell'Antropologia*, Bologna, Zanichelli, 2001.

M. Fagiolo dell'Arco*, Il Parmigianino : un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1970.

V. Fiori, "Maria Lai scultrice e pittrice", in *Il Convegno*, a. 9, n. 7, Cagliari, luglio 1956.

L. Foddai, Sculture zoomorfe, Studi sulla bronzistica figurata nuragica, Cargeghe, Biblioteca di Sardegna, 2008.

S. Forestier, *Nivola. Terrecotte*, Cagliari-Milano 2004.

H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia books, 2006 (ed. or. *The Return of the real. The Avant-gard at the End of the Century*, Cambridge, M.I.T. Press, 1996.

R. J. Foster, *The commercial construction of "new nations"*, Journal of material culture, 1999, Vol 4(3): 263-282.

M. Foucault, "Space, Knowledge and Power." In P. Rabinow (a cura di), *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, pp. 239-56 (intervista di P. Rabinow originariamente pubblicata in *Skyline, the architecture and design review,* Marzo 1982, pp. 16-20).

F. Francioni, G. Marras, *Antonio Simon Mossa. Dall'utopia al progetto*, Cagliari 2004.

C. Gallini, *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2003 (ed. or. 1971).

C. Gallini, Tradizioni sarde e miti d'oggi. Dinamiche culturali e scontri di classe, Cagliari, Edes, 1977.

A. Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University press, 1998.

C. Geertz, 'L'arte come sistema culturale', in *Antropologia Interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988pp. 119-152 (ed. or. *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books Inc., 1983.

C. Geertz, "Studies in Peasant Life: Community and Society", *Biennial Review of Anthropology*, Stanford, 1962, pp. 1-42.

C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in "Studi Medievali", serie III, VII (1966), pp. 1015-65 (ora in C. Ginzburg, *Miti, Emblemi, Spie. Morfologia e Storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106.

L. Gibson, *The Uses of Art: Constructing Australian Identities*, Brisbane, University of Queensland Press, 2001

S. Gizzi, "Le architetture di Antonio Simon Mossa nella cultura dell'epoca", in F. Francioni, G. Marras, *Antonio Simon Mossa. Dall'utopia al progetto*, Cagliari 2004.

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Adelphi, 1983 (ed. or. 1970)

N. H. Graburn, "Ethnic and Tourist Arts Revisited", in R. B. Phillips and C. B. Steiner, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds,* Berkeley 1999.

N. H. Graburn, (a cura di), *Ethnic and Tourist Arts – Cultural Expressions from the Fourth World,* University of California Press, Berkeley, 1976.

C. Greemberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon, 1961.

C. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, 1939 (http://www.sharecom.ca/greenberg/default.html).

W. Gropius, Manifesto del Bauhaus 1919, in W. Nerdinger (a cura di), *Walter Gropius, L' opera completa*, Milano, Electa, 2005 (ed. or. Berlin , Gebr. Mann 1988).

V. L. Grottanelli, "L'Etnologo e altre bestie", in E. Cerulli (a cura di), *Tra uomo e animale*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 129 – 155, p. 129.

T. Harrod, "House-trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art", in C. Painter (a cura di),

Contemporary Art and the Home, Oxford-New York, Berg Books, 2002, pp. 55-73.

E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (ed. or . 1983).

C. Holme (edited by), *Peasant Art in Italy*, "The Studio" Special number, Autumn 1913, London 1913.

C. Holme (edited by), *Peasant Art in Russia*, "The Studio" Special number, Autumn 1912, London 1912.

C. Holme (edited by), *Peasant Art in Austria and Hungary*, "The Studio" Special Number, Autumn, 1911, London, 1911

C. Holme (edited by), *Peasant Art in Sweden, Lapland and Iceland*, "The Studio" Special number, Autumn 1910, London, 1910.

A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1928

I. Kopytoff "The cultural biography of things: commoditization as process", in A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University press, Cambridge, 1986, pp. 64-91.

R. Krauss, L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti, Roma, Fazi Editore, 2007 (ed or. 1985).

M. Lai, *Come un gioco*, catalogo della mostra, Cagliari 2002.

"Le ceramiche di Lenci", in *La Casa Bella*, aprile 1929, pp.29-32.

M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003 (ed. or. *Les structures élémentaires de la parenté*, 1949).

G. Lilliu, La costante resistenziale sarda, pp. 225-237 ora in *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, 1971, pp. 41-56

G. Lilliu, *Sculture della Sardegna Nuragica*, Cagliari 1966

L. Lippard, *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*, New York, Panteon Books, 1983.

A. Loos, "Risposte alle domande del pubblico" (1919), p. 314.

M. Manca, "Valore della tradizione nelle forme più attuali dell'artigianato sardo", relazione al convegno *Produzioni e materiali tipici sardi nell'architettura e nell'arredamento moderno*, Sassari 1959 (dattiloscritto dell'Archivio Tavolara, Sassari), in G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro 1994, p. 130.

G. Marangoni, *La prima mostra internazionale delle Arti decorative – Notizie, rilievi, risultati. Monza 1923*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1923.

A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.

G. E. Marcus e F. R. Myers (a cura di) , *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995.

M. Marini, *Artigianato in mostra : quarant'anni di storia economica e sociale : I.S.O.L.A. 1957-1997*, Cagliari, Sole, 1997.

M. Marini, *Arte popolare in Italia. The Studio 1913. L'artigianato artistico della Sardegna del Primo Novecento*, Cagliari, Punto di Fuga, 1996.

M. Marini, M. L. Ferru, *Ceramica di Sardegna : la storia, i protagonisti, le opere 1920-1960*, Cagliari, Tema, 1990

F. Masala, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro 2001.

P. Massoli, s.t., *L'Unione Sarda*, 5 settembre 1923.

M. Mauss, 'Essai sur le don', 1923, nuova ed. 1950 in *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, pp. 143 – 279 ; ed. it. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002.

M. McCully (a cura di), *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, London, Royal Academy of Arts; New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

D. Miller, *Capitalism. An ethnographic Approach*, Oxford – New York, Berg Books, 1997.

D. Miller, *Mass Consumption and Material Culture*, Oxford, Blackwell,1987.

D. Miller, 'Things ain't what they used to be', *Royal Anthropological Institute Newsletter* 59, pp.5-7, 1983.

W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images,* Chicago, University of Chicago Press, 2006

H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art. A Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

V. Mossa, *Artigianato Sardo*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 1983.

G. Murtas, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 2005.

R. B. Phillips & C. B. Steiner (a cura di), *Unpacking Culture, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999.

D. Poole, *Vision Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

J. Mukařovsky, (1973), *Il significato dell'Estetica,* Torino, Einaudi.

L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana Uninversity Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, pp. 14-38, ora in M.G. Durham, D. Kellner (a cura di), *Media and Cultural Studies: Keyworks*, London, Blackwell Publishing, 2006, pp. 342-351.

E. Mumford*, The Ciam discourse on urbanism, 1928-1960,* Cambridge Massachusset 2002.

S. Muthesius, "Handwerk/Kunsthandwerk", *Journal of Design History*, Vol. 11, n.1, Craft, Modernism and Modernity, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 85-95.

D. Nash, Anthropology of Tourism, New York, Wiley, 1995.

C. Nivola, *Ho bussato alle porte di questa città meravigliosa*, Cagliari 1993.

G. Oprescu, *Peasant Art in Romania*, "The Studio" Special number, Autumn 1929, London 1929.

V. Padiglione, *Il cinghiale cacciatore. Antropologia simbolica della caccia in Sardegna*, Roma, Armando Editore, 1994 (ed. or. 1989).

C. Painter (a cura di), *Contemporary Art and the Home*, Oxford-New York, Berg Books, 2002.

M. Pallottino, *La Sardegna Nuragica*, Nuoro, Ilisso, 2000 (ed. or. 1950)

A. Panzetta, *Le ceramiche Lenci, Catalogo generale dell'Archivio storico della manifattura 1928-1964*, Torino, Umberto Allemandi, 1992.

R. Papini, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1923.

A. Pau, *Tarquinio Sini*, Nuoro, Ilisso, 2004.

S. Paulis, *La costruzione dell'identità: per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Sassari, Edes, 2006

S. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, Routledge, 1995.

S. Pearce, *Museums, Objects and Collections: a cultural study,* Leicester University Press, 1992.

R. B. Phillips, *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900*, Washington, University of Washington Press, 1998.

P. Piangerelli (a cura di) *La terra il fuoco l'acqua il soffio. La collezione dei fischietti di terracotta del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, Roma, De Luca, 1995.

F. Pilia, *Sardegna. Il lavoro artigiano. L'uomo, la sua opera, in una terra magica*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1986.

C. Pitto, "A cardata da' Cruci, ultimo affratellamento tra uomo e pesce-spada", in E. Cerulli, (a cura di), *Tra uomo e animale*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 191-202.

G. Ponti, "Un rivestimento per l'architettura", in *Domus*, n. 328, marzo 1957, pp. 45-46.

R. Price, *Una geografia del turismo: paesaggio ed insediamenti umani sulle coste della Sardegna*, Sassari 1983.

G. Profeta, "La logica del recipiente e l'antropomorfismo vascolare" (Estratto da "Lares", Olschki, Firenze 1973, pp. 209-291

S. Puccini. *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, 2005, Roma, Meltemi Editore.

C. Quiguer, "L'inflation des images féminines", in *1900*, cat., Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000, pp. 255-56.

E. Renan, *Che cos'è una nazione, Conferenza tenuta alla Sorbona l'11 marzo 1882*, Roma, Donzelli, 1998.

M. Rosci, "Le arti decorative e industriali", in *Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra, Torino 1978.

C. Reed, "Domestic disturbances: Challenging the Anti-domestic Modern", in C. Painter (a cura di), *Contemporary Art and the Home*, Oxford-New York, Berg Books, 2002, pp. 35-53, p. 35.

C. Reed (a cura di) *Not at home. The suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, London, Thames & Hudson, 1996.

"Rivista della Mostra d'arte", *Il Lunedì dell'Unione*, Cagliari, n. 22, 1929, p. 3.

D. Root, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*, Boulder, Westview Press, 1996.

S. Ruju, *Arte ed Artisti Sardi – Francesco Ciusa*, in "La Tribuna", 9 maggio 1907.

E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999 (ed. or. 1978).

M. Sarfatti, *Ceramiche,*in "La Prima biennale di arte decorativa a Monza", supplemento alla rivista"Lidel", numero unico, 1923, s.p.

S. Satta*, Canti Barbaricini,* Roma 1910, ed. a cura di G. Paulis*, Canti,* Nuoro, Ilisso 1996.

F. Serra, *Nei paesi dell'argilla*, 1955, Archivio Storico Luce.

F. Serra, *Artigiani della Creta*, sd (anni Cinquanta), Archivio Ilisso.

K. E. Silver, "Pots, Politics, Paradise", *Art in America*, Marzo 2000, pp. 78 – 141.

E. Silvestrini, *Arte popolare*, in M. Natale (a cura di), *Arte. Guide bibliografiche*, Torino, Garzanti, 1988, p. 412.

G. Simmel, *La filosofia del Denaro*, 1900, UTET, Torino, 1984.

A. Simonicca, Antropologia del Turismo, Strategie di ricerca e contesti etnografici, Roma, Carocci, 2002 (ed. or. 1997).

M. Sironi, "Manifesto della pittura murale", in *La Colonna*, dicembre 1933 (ora in R. Bossaglia cit. pp.155-156).

J. Sissons, 'Nation or Desti-Nation? Cook Islands Nationalism since 1965' in T. Otto e N Thomas (a cura di), *Narratives of Nation in the South Pacific*, pp. 163-88. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

T. Smith , *In Visible Touch. Modernism and Masculinity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

W. H. Smyth, *Relazione sull'isola di Sardegna* ed a cura di M. Brigaglia, trad. it. Nuoro, Ilisso, 1998, p.118 (*Sketch of the present state of the Island of Sardinia*, London, John Murray, 1828).

G. Spano, *Note, aggiunte e emendamenti all'Itinerario dell'isola di Sardegna di Alberto della Marmora* , a cura di M. Brigaglia, Nuoro, Archivio fotografico sardo, 2001

N.Stanley, *Being Ourselves for You: the Global Display of Cultures,* London, Middlesex University Press, 1998.

S.Steward, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Durham, Duke University Press, 1992.

R. St. George, "Home Furnishing and domestic interiors", in C. Tilley et al. (a cura di), *Handbook of Material Culture*, London, Sage, 2006, pp. 221-229.

M. Strathern, *The Gender of the Gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press, 1988.

C. Tilley et al., (cura di), *Handbook of Material Culture*, London, Sage, 2006.

C. Tilley, *Ethnography and Material Culture*, in P. Atkinson et al. (a cura di), *Handbook of ethnography*, Sage Publications, London, 2001, pp. 258-272.

C. Tilley, S. Hamilton e B. Bender, "Art and the re-presentation of the past", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol.6, n.1 (Marzo 2000), pp. 35-62

P. Toschi, *Arte popolare Italiana*, Milano, Besteti e Tuminelli, 1960

M. Vincentelli, *Women and ceramics: gendered vessels*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000.

G. Vuillier, *Le isole dimenticate. La Sardegna. Impressioni di viaggio* (ed. or. *Les îles oubliées: les Baléares, la Corse et la Sardaigne, impressions de voyage*, Paris, Hachette, 1893.

A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998 (ed. or. 1923)

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La nuova Italia, Firenze, 1966 (ed. or. 1932)

P. Weiss*, Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

R. Wollheim, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

G. Zampino, *Gli Spazi della ceramica*, Napoli 1995